Från Kingston till Göinge

– autenticitet, identitet och representationer av det förflutna i svensk reggaekultur

Emilia Frölich

Skrifter med historiska perspektiv 29

Skriftserien *Skrifter med historiska perspektiv* ges ut av Historiska studier, Institutionen för samhälle, kultur och identitet vid Malmö universitet. Syftet är att sprida forskning med historiska perspektiv av forskare med anknytning till institutionen och dess forskningsmiljö.

Skriftserien startades 2001 och ger ut monografier, antologier, avhandlingar, festskrifter och konferensrapporter. Ansvarig för serien är ämneskollegiet i historia. En redaktionskommitté har ansvar för att manus granskas.

© Emilia Frölich
Layout och sättning: Josefin Björk & Fredrik Björk **Big Bad Books**
Omslag: Jesper Zachrison
Tryck: Media-Tryck, Lund

ISBN: 978-91-7877-314-5 (tryckt)
ISBN: 978-91-7877-313-8 (pdf)
ISSN: 1652-2761
DOI: 10.24834/isbn.9789178773138

Till pappa

Innehåll

FÖRORD ... 9

INLEDNING ... 13

Reggaen som lokal, global och glokal ... 15

Representationer av det förflutna – historia, gemenskap och identitet ... 16

Syfte och frågeställningar ... 17

Disposition ... 18

FORSKNINGSLÄGE ... 19

Reggaeforskning i Sverige ... 19

Forskning om svensk reggaekultur i förhållande till svensk hiphopkultur ... 21

Forskning om jamaicansk reggae ... 24

Forskning om reggaens diaspora ... 26

Det vita mötet med svart musik ... 31

Det förflutna i populärkulturella sammanhang ... 33

Sammanfattande diskussion ... 35

METODOLOGISK DISKUSSION OCH ETISKA ÖVERVÄGANDEN ... 37

Den komplexa kulturanalysen ... 37

Forskarens subjektivitet och förförståelse ... 39

Tatueringar med reggaerelaterade motiv – från observation till digital undersökning ... 42

Digitala kontaktvägar ... 43

Webbundersökningens sammanställning ... 44

Låttexten som kulturyttring ... 45

Urval av låttexter ... 46

Intervjuer med reggaefans – insiderpositionen ställs på sin spets ... 48

Urvalet av intervjudeltagare ... 48

Komma i kontakt med intervjudeltagare som insider ... 51

Intervjuernas genomförande och bearbetning ... 52
Intervjudeltagarnas reggaerelaterade föremål – det materiella meningsskapandet ... 53
Skildringar av och intervjuer med Peps i medier ... 54
Sammanfattande diskussion ... 55

TEORETISKA PERSPEKTIV ... 57
Musik som kulturellt och socialt fenomen ... 57
Den hermeneutiska kulturtriangeln – text, subjekt och kontext ... 58
Sociala fält och symboliskt kapital – kulturens inre struktur ... 61
Subkulturellt kapital ... 63
Representationer som kulturell kommunikation ... 65
Representationer av det förflutna ... 66
Autenticitet – ett verktyg för social och kulturell gränsdragning ... 68
Föreställningar om ursprung ... 70
Det inre ursprunget ... 71
Autenticitet, ursprung och lokalitet ... 71
Rasifierad autenticitet och föreställningar om kulturellt ursprung ... 72
Sammanfattande diskussion ... 77

REGGAE – EN HISTORISK KONTEXTUALISERING ... 79
Reggaens afrikanska rötter ... 79
Ska: självständighetens soundtrack ... 80
Rocksteady och rootsreggae – den jamaicanska populärmusiken blir politisk ... 82
Bob Marley som världsartist och politisk hjälte ... 83
Dancehall och slackness – tillbaka till den lokala verkligheten ... 84
Den svenska reggaens första våg ... 87
Den svenska reggaens andra våg ... 88
Den svenska reggaens tredje våg ... 89

BABYLON SOM POLITISK MENINGSSKAPARE ... 90
Babylon – en levande myt ... 90
Det 4000 år gamla Babylon ... 92
Babylon i Bibeln – apokalyps och exil ... 93
Rastafarirörelsen och relationen till Bibeln ... 94
Bibliska referenser i den jamicanska reggaen ... 96

Rastafarirörelsens mångbottnade förståelse av Babylon ... 97
Frigörelsen från Babylon och relationen till Sion ... 99
Rastafari, reggae och användandet av Babylon utanför Jamaica ... 100
Sammanfattande diskussion ... 104
Det svenska Babylon ... 105
Peps Blodsband – Babylon (1976) ... 105
Kalle Baah – Babylons folk (1982) ... 107
Helt Off – Babylonsjukan (2004) ... 108
Syster Sol – Kärleksrevolt (2011) ... 110
Sammanfattande diskussion ... 114

URSPRUNG, AUTENTICITET OCH KONSTRUKTIONER AV SVENSKA REGGAEIDENTITETER ... 118
Gränsdragningar mellan jamaicansk och svensk reggae ... 119
Olika reggaekulturer i Sverige ... 121
Autenticitet genom kunskap och medvetenhet om det ursprungliga ... 127
Sammanfattande diskussion ... 131
Det rurala och urbana i svensk reggaekultur ... 133
Den globala staden – en genväg till det ursprungliga ... 135
Klubben som social arena ... 137
Den svenska reggaedj:n som jamaicansk kulturbärare ... 139
Den försvenskande processen – det svenska i svensk reggaekultur ... 143
Öland Roots – den svenska reggaens rurala idyll ... 144
Reggae och den alternativa rurala livsstilen ... 149
Sammanfattande diskussion ... 151

PEPS – EN AUTENTISK VIT REGGAEIKON? ... 154
Peps – den autentiske och folkkäre artisten ... 155
Vita autenticitetsstrategier ... 156
Den rödgula flaggan ... 160
Regionen Skåne – rapsgula åkrar och betonggråa industrihamnar ... 162
Oh boy – en äkta skånelåt? ... 165
Peps – en äkta proggare? ... 166
Sammanfattande diskussion ... 172
Maskulinitet i skärningspunkten mellan svensk folkmusik och jamaicansk reggae ... 173
Den västerländska hegemoniska maskuliniteten – en historisk överblick ... 174

Vänstervågens inverkan på de hegemoniska maskulinitetsidealen 175
Den politiserade manliga musiken 177
Maskuliniteter i den jamaicanska reggaekulturen 179
Den historiska folkmusikanten som en samtida manlig musikerroll 183
Folkmusikern som en regional och transnationell manlig musikerroll 186
Sammanfattande diskussion 188

REGGAE SOM KULTURELL KOMMODITET OCH MINNESBÄRANDE ARTEFAKT 190
Materiella representationer av det förflutna 191
Det förflutnas roll i det materiella identitetsskapandet 192
Magnus föremål – vikten av reggaehistorisk kunskap 194
Sofias föremål – en nostalgisk återblick till Jamaica 196
Fionas föremål – vinylskivan som jamaicanskt kulturarv 198
Joshuas föremål – en materialisering av skånsk nostalgi 201
Petras föremål – landsbygdsromantik i ett tygmärke 203
Sammanfattande diskussion 204
Reggaetatueringen – historieskrivning på huden 205
Tatueringen – från stigmatisering till kommersiell kroppskonst 206
Tatueringen som uttryck för identitet och kollektiv tillhörighet 208
Reggaetatueringens gestaltande av ett särskilt förflutet 209
Reggaetatueringen som autenticitetsmarkör 210
Bob Marley – nyckelfigur i berättelsen om reggae 213
Lejonet av Juda 218
Sammanfattande diskussion 224

AVSLUTANDE DISKUSSION 226

ENGLISH SUMMARY 237

BILAGOR 241
Bilaga 1. Frågeformulär webbundersökning ”Reggaerelaterade tatueringar” 241

REFERENSLISTA 243
Litteratur 243
Tryckta källor 252

Elektroniska källor 253
TV-program 253
Intervjuer 254
Observationer/Fältstudier 254

HISTORISKA STUDIERS SKRIFTSERIER 255
Skrifter med historiska perspektiv 255
Avhandlingar i historia vid Malmö högskola 258
Avhandlingar i historia och historiedidaktik vid Malmö universitet .. 258

Förord

Den här avhandlingen är skriven under en väldigt händelserik period i mitt liv. Under de fem år som har gått sedan jag påbörjade min forskarutbildning har jag brottats med många utmaningar som inte enbart har att göra med mitt forskningsprojekt. Jag har till exempel gått igenom graviditeter och blivit mamma, jag har förlorat min pappa, jag har flyttat till mitt första hus och jag har tagit körkort. Häften av tiden har forskarutbildningen dessutom präglats av en pandemi. Under denna krävande och intensiva tid har avhandlingsarbetet utvecklats till ett bli ett särskilt kreativt andningshål som både stärkt och utvecklat mig.

Från början till slut har jag haft ett väldigt fint stöd från mina tre handledare på Malmö Universitet, som kompletterat varandra på ett bra sätt. Mats Greiff – med din erfarenhet och ditt ödmjuka lugn har du alltid varit en trygg punkt för mig. Vi har haft högt i tak och jag har verkligen uppskattat våra samtal – både de som har handlat om avhandlingen och om livet mer generellt. Bodil Liljefors-Persson – din entusiasm för mitt projekt och din positiva inställning har varit viktig för mig och min motivation. Mitt självförtroende har växt genom att du ständigt visat att du har trott på mig och min idé. Despina Tzimoula – dina raka och konstruktiva synpunkter har många gånger gett mig möjligheten att utveckla och se mina texter och analyser ur nya perspektiv. Att avsluta våra handledningar på puben utvecklades till en väldigt trevlig tradition som jag verkligen kommer att sakna.

Vidare vill jag också tacka opponenten på mitt slutseminarium, Bodil Axelsson. Vilken otrolig hjälp jag fick av din läsning. Den bidrog verkligen till att lyfta avhandlingen till en ny nivå. Tack också för ditt pe-

dagogiska upplägg på slutseminariet där du med öppna och välformulerade frågor gav mig möjligheten att själv upptäcka och fundera kring avhandlingens förbättringsområden.

Jag vill också tacka Helena Tolvhed för den ambitiösa läsningen av mitt slutmanus. Det gav mig väldigt mycket. Tack för dina uppbyggande och skarpa kommentarer och för att du tog dig tiden att läsa min text så grundligt.

Den *Nationella forskarskolan i historia* har varit en väldigt viktig del av forskarutbildningen som hjälpt mig att orientera mig i den svenska historikermiljön och förstå olika perspektiv och aspekter av historieämnet. Tack till de doktorandkollegor i forskarskolan som jag under mitt första år fick nöjet att resa, umgås och diskutera med på kursgårdar i vackra omgivningar, på tåg, i frukostmatsalar och i olika universitetsmiljöer. Jag är tacksam för att Nationella forskarskolan möjliggjorde dessa samtal och erfarenheter. Ett särskilt tack vill jag rikta till Maria Sjöberg - din förmåga att kombinera humor och skärpa var både uppfriskande och välbehövligt under det första stapplande året i forskarutbildningen.

Det var även genom Nationella forskarskolan som jag fick möjligheten att läsa kursen *"'Behind the veil" – svart erfarenhet och tänkande från slaveri- och segregationsepokerna*, en kurs som gjorde stort intryck på mig. Tack David Östlund för att jag fick ta del av din kunskap och passion! Kursen gav mig en viktig historisk kontext för mitt avhandlingsarbete men visade även på historieämnets kapacitet att beröra på både ett existentiellt och emotionellt plan. Här vill jag också nämna doktorandkollegorna Ann-Sophie Mårtensson och Jagger Andersen Kirkby som deltog i kursen – ni bidrog till att skapa en intim och givande diskussionsmiljö.

Under min forskarutbildning har jag tillhört två forskarskolor. *Lärande i mångkulturella samhällskontexter* har fungerat som ett bra komplement till den historiska forskarskolan. Malin Ideland – ditt engagemang, öppna sinne och akademiska omdöme har varit till stor hjälp för mig. Tillsammans med utbytet jag fått från de andra doktoranderna från fakulteten Lärande och Samhälle upplevde jag forskarskolan som en kreativ, rolig och utforskande miljö.

Martin Hemberg och Catarina Christiansson – ert ekonomiska respektive administrativa stöd har varit till stor hjälp, men kanske mest ändå er vänskap och er personliga omtanke under min forskningsresa.

Tack också till kollegor och doktorander på min institution, Samhäl-

le, Kultur och Identitet (SKI), som genom synpunkter på min text och genom givande diskussioner på seminarium och internat, och i lunchrummet inte minst, bidragit till att öppna upp för nya perspektiv och alternativa vägar att gå. Nina Ilnicki och Dijana Budimlic: tack för era insatser – administrativa som sociala!

Under det första intensiva och lätt förvirrade året i forskarskolan var de också nyantagna doktorandkollegorna Julia Håkansson och Emma Hall särskilt viktiga för mig. Tillsammans utforskade och reflekterade vi kring våra då diffusa forskningsprojekt och vår nya arbetsmiljö. Tack för skratt, insikt och stöd! Julia – med din humor och ditt ständiga engagemang i historieämnet har du bidragit med att göra forskarutbildningen både roligare och mer begriplig för mig. Emma – du har varit min stöttepelare och mitt bollplank under hela min tid som doktorand. Att få gå igenom både doktorandresans och det privata livets upp och nergångar tillsammans med dig har varit ovärderligt. Din skärpa och unika underfundighet har både roat och stimulerat mig. Ser fram emot att fortsätta utveckla vår fina vänskap även efter forskarutbildningen.

Jag vill också tacka alla deltagare som tagit av sin tid för att svara på min webbundersökning och till de som tillåtit mig att intervjua er om ert reggaeintresse – era insatser har varit avgörande för avhandlingen. Särskilt tack till den vän som deltagit och som alltid varit tillgänglig för olika frågor och tankar jag haft om reggae. Du vet vem du är.

I avhandlingens slutskede har Daniel Jonassons noggranna korrekturläsning och Emma Lundins granskning av min engelska sammanfattning bidragit till många språkliga förbättringar. Min käre barndomsvän och tillika grafiska formgivare Jesper Zachrison har gjort en lysande insats med omslagets design. Du har verkligen lyckats fånga avhandlingens essens genom din grafiska tolkning. Jag är väldigt tacksam för din insats! Tack också till Fredrik Björk för att du tog på dig uppdraget att sätta min text och göra den till en snygg bok!

Avslutningsvis vill jag skänka några rader till min familj, svärfamilj och mina nära vänner. Både genom att prata och inte prata om min avhandling har ni funnits där för mig under denna intensiva och säregna resa. Mamma – jag är så tacksam för ditt ständiga engagemang och alla de timmar som du tålmodigt lyssnat på mina reflektioner. Och min lilla Pelle – tänk att du under min doktorandtid gått från att vara ett litet frö i min mage till att bli en reflekterande, inkännande liten pojke. Du har skänkt mig så mycket glädje och drivkraft.

Och till sist: Kära Victor – min fantastiska livskamrat! Sedan början av vår relation har du ingjutit mod i mig, inte minst när jag tvekade om jag hade vad som krävdes för att bli doktorand. Från de trevande formuleringarna i min doktorandansökan fram till avhandlingens avslutande diskussion har jag fått diskutera tankar och pröva analyser på dig. Otaliga promenader i Slottsparken och samtal runt middagsbordet har vigts åt mina tankar som dykt upp under forskarutbildningens gång. Och alltid har du lyssnat - hängivet och intresserat. Ditt omdöme, ditt stöd och ditt tålamod har varit ovärderligt.

Malmö, september 2022

Inledning

En tidig vårkväll under 2018 pågår en reggaekonsert i en klubblokal i centrala Malmö. Det är den jamaicanska artisten Samory I som uppträder, och trots att det är vardag har många samlats för att lyssna på en av Jamaicas senaste reggaestjärnor. I publiken finns både män och kvinnor med en övervägande majoritet vita män mellan tjugo och fyrtio år. Några av besökarna har dreadlocks och vissa bär t-shirts eller mössor i rastafarirörelsens symboliska färgkombination röd, gul och grön. En av de kvinnliga besökarna bär ett träsmycke format efter den afrikanska kontinentens konturer. Det råder en avslappnad och lugn stämning och många av klubbens gäster står och pratar i små grupper. I väntan på att konserten ska börja spelas det i bakgrunden klassiska reggaelåtar på låg volym. Flera besökare gungar avvaktande och diskret med i rytmen, samtidigt som de nyfiket blickar ut över lokalens nytillkomna besökare. Några dricker öl och vid ett tillfälle luktar det cannabis – men ingen reagerar nämnvärt. Någon skrattar igenkännande åt den söta karakteristiska lukten. Så tystnar bakgrundsmusiken och lokalens besökare vänder sig i en nästan synkroniserad rörelse mot scenen. Det blir snabbt trångt närmast scenen och när bakgrundsmusiken upphör sprids en förväntansfull stämning i lokalen. Så kommer plötsligt Samory I:s bandmedlemmar ut ackompanjerade av glada tillrop och applåder från publiken. En efter en går musikerna fram till sina respektive instrument och snart fylls lokalen av en vibrerande baktakt.

Samory I kommer sist ut på scen och trots att han låtit publiken vänta gör han en odramatisk entré. Han är vardagligt klädd i ett par slitna jeans, vita sneakers och en brun, något för kort ylletröja. En stickad

mössa i rastafärgerna döljer hans dreadlocks. Han sjunger med en lågmäld och introvert inlevelse, sluter ögonen ofta, och håller sig hela tiden nära mikrofonen. När första låten avslutas sträcker han upp armen ovanför sitt huvud och pekar uppåt och utåt mot publiken med pekfingret och utbrister ”Jah! Rastafari!”, vilket möts av uppmuntrande visslingar från publiken. Några av besökarna sträcker upp händerna och formar dem likt ett hjärta.

I låtarna som därefter spelas är rastafarireferenserna och hyllningarna till guden ”Jah” många.[1] Publiken gungar hängivet med till sångraderna ”The scepter shall not depart from Judah”, ett citat hämtat från Bibelns första Mosebok. När Samory I i låten *I am Black* sjunger ”something is holding us back, is it because we’re black?” reagerar många i den till större delen vita svenska publiken med bekräftande nickningar.

Vad är det som gör att svenska, ofta vita, reggaefans uttrycker engagemang och hängivenhet inför rastafarirörelsens religiösa uttryck och den jamaicanska reggaens låttexter som utgår från uttalat svarta erfarenheter av förtryck? Vilken betydelse har de historiska narrativ som skildras i den jamaicanska reggaen i en svensk kontext för ett svenskt reggaefan? Den jamaicanska reggaekulturens möte med det svenska samhället rymmer många spänningsfyllda historiska, kulturella och politiska dimensioner. I den här avhandlingen undersöker jag svensk reggaekultur i relation till de historiska narrativ, kulturella symboler och ideologiska positioneringar som präglar reggaens jamaicanska ursprung.

Samory I kan beskrivas som en samtida artist inom genren rootsreggae. Reggaeinriktningen *roots* hade sin höjdpunkt under mitten av 1970-talet och är den reggaeinriktning som fått störst genomslag i västvärlden och i Sverige – troligen för att genren även förknippas med reggaens största internationella stjärna: Bob Marley. Den jamaicanska rootsreggaen har en utpräglad historisk medvetenhet och utmanar i många av sina låttexter en eurocentrisk historietradition genom att återkommande belysa slaveriets fasor och kolonialmakternas övergrepp från de utsatta och drabbades egna perspektiv. Rootsreggaens historiska fokus kan förstås som ett politiskt verktyg, vilket kan användas för att påvisa hur aktuella samhällsproblem på Jamaica, till exempel politisk korruption, gängkriminalitet och utbredd fattigdom, kan knytas till ett maktsystem med koloniala rötter. Den historiska förbindelsen till slaveriet återfinns i åtskilliga av genrens låttexter, som till exempel Bob

1 Jah är benämningen för Gud inom rastafarirörelsen.

Marley and the Wailers *400 years* (1973), *Slavery days* av Burning Spear (1975) eller Dennis Browns *Black Liberation* (1979). Genom den nära anknytningen till den religiösa rastafarirörelsens bibliska och spirituella trosuppfattning fokuserar rootsreggaen ofta på svartas historiska kamp och lidande i *Babylon*, en kritisk benämning för den förtryckande vita västvärlden och dess exploaterande kapitalistiska system.[2] Mot bakgrund av den historiska och kulturella kontext som den jamaicanska populärmusiken återspeglar intresserar jag mig i denna avhandling för hur det förflutna konstrueras och används i reggaekulturen i Sverige. Ett Sverige som på många sätt befinner sig mitt i Babylon, långt från den tid och den plats där den ursprungliga reggaen växte fram. Vilken roll spelar reggaens ursprung? Vilka historiska narrativ och förflutna representationer produceras och reproduceras i svensk reggaekultur? Dessa är några av de övergripande frågor som jag ställer mig i mitt forskningsprojekt, där jag undersöker *hur det förflutna representeras och tillskrivs mening i svensk reggaekultur*.

REGGAEN SOM LOKAL, GLOBAL OCH GLOKAL

Sedan Bob Marleys internationella genombrott på 1970-talet har reggaens popularitet i västvärlden och i Sverige varit bestående. År 1975, bara två år efter Bob Marleys legendariska album *Catch a fire* satte den jamaicanska reggaen på världskartan, släppte Peps Blodsband reggaealbumet *Hög Standard*. Albumet brukar i musikjournalistiska sammanhang beskrivas som startskottet för den första reggaevågen i Sverige.[3]

Trots att reggaekulturen i Sverige har tenderat att hamna i medieskugga är den i högsta grad levande: exempelvis arrangeras det i Sverige sedan femton år tillbaka två renodlade reggaefestivaler, *Uppsala Reggaefestival* och *Öland Roots*, vilka årligen drar tusentals besökare.[4] I den östgötska bruksorten Skärblacka har det varje år sedan Bob Marleys bortgång, 1981, hållits välbesökta minneskonserter, och på Gröna Lund i Stockholm har Bob Marleys framträdande, 17 juni 1980 hållit publik-

2 Edmonds, Ennis B. *Rastafari: from outcasts to culture bearers*. Oxford: Oxford University Press, 2003, s. 43–45

3 Lönner, Kristian. *Jamaica - Sverige tur och retur: berättelsen om svensk reggae*. Skövde, Stenberg-Schentz, 2010, s. 36–37

4 Uppsala Reggaefestival har funnits sedan 2001, men anordnades mellan åren 2012 och 2016 i Furuviksparken i Gävle. Öland Roots har funnits sedan 2004.

rekord i nästan trettio år – fram till Lady Gagas konsert 2009.[5] I nära femtio år har det producerats och konsumerats reggae i Sverige som inspirerats av jamaicansk reggae, men även av den lokala, regionala och nationella omgivningen. Svensk reggaekultur knyter således an till olika geografier, olika ursprung och olika historiska narrativ.

REPRESENTATIONER AV DET FÖRFLUTNA – HISTORIA, GEMENSKAP OCH IDENTITET

Den här avhandlingen behandlar den svenska reggaescenen som ett kulturellt och socialt fenomen, där musiken utgör den gemensamma referenspunkten. Enligt sociologen Stuart Hall bygger kulturell tillhörighet på att man delar liknande *konceptuella kartor,* genom vilka man kategoriserar, organiserar och begripliggör sin omvärld. Kulturella förståelser och gränser skapas således genom olika representationssystem, olika symboliska kodspråk.[6] I den här avhandlingen tar jag fasta på Halls förståelse av *representation*, och menar att begreppet även går att använda för att förstå hur historiska narrativ används i förstärkandet av en (musik)kulturell identitet och tillhörighet. De historiska narrativ som reproduceras inom reggaekulturen kan förstås som just *representationer av det förflutna*. De fungerar som viktiga byggstenar i reggaefansens identitetsskapande och är laddade med en särskild kulturell mening. Representationer hjälper till att belysa hur människans förståelse och användning av det förflutna utgår från sociala konstruktioner av dåtiden, föreställningar uppbyggda utifrån situerade och kontextbundna behov och intressen. Genom att dela förståelser eller representationer av det förflutna delar man således också en kulturell referensram.

När historia används i populärkulturella sammanhang sker detta inte alltid explicit. Ofta är de historiska referenserna subtila, och befinner sig i bakgrunden som ”klangbottnar för metaforer, symboler och fetischer”.[7] Det förflutna besitter sålunda en social kommunikativ funktion, där särskilda historiekonstruktioner kan användas för att till exempel förstärka en kollektiv tillhörighet, en särskild identitet eller ett

5 Lönner, 2010, s. 36

6 Hall, Stuart. ”The work of Representation” i Hall, Stuart, Evans, Jessica & Nixon, Sean (red.), *Representation*, SAGE, London, 2:a uppl., 2013, s. 4-8

7 Aronsson, Peter. ”Historiekultur, politik och historievetenskap i Norden.”, Historisk tidskrift 122:2, 2002, s. 203

politiskt motstånd. Historikern Klas-Göran Karlsson menar att bruket av historia kan bidra till att ”hämta existentiell och ideologisk styrka” i ett identitetsskapande, där representationerna av det förflutna bidrar till att legitimera och förstärka gemenskapen.[8] Till skillnad från historieförmedlande samhällsinstitutioner, som skola och museum, behöver de historiska narrativ som förekommer i (populär)kulturella gemenskaper inte sträva efter att vara bundna till sanningsenliga skildringar. I sådana situationer är historien filtrerad och tolkad utefter särskilda kulturella föreställningar, där utvalda historiska händelser eller tidsperioder har laddats med symbolisk mening.[9] Reggaekulturen i Sverige kan ses som ett sådant exempel, där de representationer av det förflutna som ingår i formandet av en reggaetillhörighet spänner sig över flera olika historiska perioder, geografiska områden och kulturella traditioner.

SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR

Det övergripande syftet med mitt avhandlingsprojekt är att undersöka historiens betydelse i svensk reggaekultur samt vilka förflutenheter som existerar i reggaens kulturella och symboliska uttryck. Avhandlingen diskuterar hur det förflutna får mening i en svensk reggaekontext och hur olika representationer av det förflutna samverkar med reggaens lokala och globala identitetsskapande processer. Utifrån detta syfte är de övergripande frågorna i detta avhandlingsprojekt följande:

- Hur konstrueras, representeras och används historia i svensk reggaekultur i relation till reggaens jamaicanska ursprung?
- Hur samverkar olika representationer av det förflutna med reggaerelaterade identitetsprocesser i Sverige?
- Hur tar föreställningar om ursprung och autenticitet sig uttryck i svensk reggaekultur?

8 Karlsson, Klas-Göran, *Europeiska möten med historien: historiekulturella perspektiv på andra världskriget, förintelsen och den kommunistiska terrorn*, Atlantis, Stockholm, 2010, s. 46, 87-89

9 Karlsson, Klas-Göran, 2010, s. 44-45

DISPOSITION

I avhandlingens inledning introduceras forskningsfältet och de syften och frågeställningar som studien utgår från. Därefter presenteras angränsande nationella och internationella forskningsbidrag i studiens forskningsläge. Mina tillvägagångssätt och metodologiska utmaningar diskuteras i nästföljande kapitel, därefter följer avhandlingens teorikapitel. Innan avhandlingens resultatdel inleds ges en historisk kontextualisering, i syfte att ge en grundläggande introduktion till reggaen som musikgenre.

Samtliga empiriska kapitel undersöker på olika sätt hur representationer av det förflutna i svensk reggaekultur samverkar med föreställningar om ursprung, plats och autenticitet. Det första empiriska kapitlet analyserar hur den historiska metaforen *Babylon* används som ett meningsskapande begrepp inom den globala respektive lokala svenska reggaekulturen. Kapitlet är uppdelat i två delar, varav den första delen kontextualiserar Babylon som historisk myt, och den andra delen analyserar ett urval av svenska reggaelåtar där begreppet Babylon har en framstående roll. Det andra empiriska kapitlet utgår främst ifrån studiens intervjudeltagare och deras utsagor gällande sitt reggaeintresse, och fokuserar på hur föreställningar kring autenticitet och ursprung tar sig uttryck. I den första delen undersöks förståelser av jamaicansk respektive svensk reggae och i kapitlets andra del analyseras hur olika förståelser av reggae hänger samman med urbana och rurala miljöer. Det tredje empiriska kapitlet fördjupar diskussionen kring hur föreställningar kring autenticitet och ursprung samverkar i den svenska reggaekulturen och fokuserar på en av Sveriges största reggaeartister: Peps Persson. Kapitlet analyserar diskursen kring Peps som en ovanligt genuin och autentisk artist, där särskilt fokus ligger på Peps skånskhet och maskulinitet. Det sista empiriska kapitlet undersöker hur olika representationer av det förflutna i svensk reggaekultur kan ta sig kroppsliga, visuella och materiella uttryck. Här diskuteras specifikt hur reggaerelaterade föremål och tatueringar ingår i en identitetsskapande process där personliga erfarenheter och minnen kopplas samman med offentliga narrativ kring reggaens historia och kultur.

Efter de fem empiriska kapitlen följer en avslutande diskussion som sammanfattar och binder ihop avhandlingens resultat med de inledande forskningsfrågorna

Forskningsläge

REGGAEFORSKNING I SVERIGE

I den svenska reggaedokumentären *Styr den opp* från 2017 tas det vid flera tillfällen upp hur reggaescenen i Sverige hamnat i medieskugga och sällan uppmärksammas av svensk musikjournalistik.[10] Reggaekulturen i Sverige är inte särskilt väldokumenterad, varken journalistiskt eller akademiskt. Den enda grundligt utförda översikten över den svenska reggaen och dess historia står journalisten Kristian Lönner för. I *Jamaica Sverige tur & retur – berättelsen om svensk reggae* delar Lönner upp den svenska reggaehistorien i tre olika perioder och kompletterar den historiska genomgången med några av nyckelpersonerna i den svenska reggaen, till exempel Peps Persson, Papa Dee, Kapten Röd och Gillis Bengtsson.[11]

Av det som är vetenskapligt publicerat i Sverige gällande reggae och reggaekultur tenderar majoriteten av studier att beröra den jamaicanska reggaekulturen. Sociologen Erling Bjurströms *RastafarI och Reggae* från 1988 är den första, och möjligen enda, omfattande vetenskapliga översikten av den jamaicanska musiktraditionen och den religiösa rastafarirörelsen som finns skriven på svenska. Bjurström nämner kort

10 Ek, Michael. Sveriges Television - Styr den Opp, (Dokumentär) Stockholm: Sveriges Television, 2017

11 Lönner, Kristian. *Jamaica - Sverige tur och retur: berättelsen om svensk reggae*. Skövde, Stenberg-Schentz, 2010

hur det under 1980-talet har vuxit fram nya reggaestilar internationellt, särskilt i Storbritannien och i vissa västafrikanska länder som till exempel Senegal och Ghana.[12] Däremot diskuterar han inte den svenska reggaevåg som tog fart i mitten av 1970-talet.

Ett annat bidrag till det svenska reggaeforskningsfältet är socialantropologen Christer Lindbergs biografi om Bob Marley.[13] Lindberg binder här ihop egna konsertobservationer och reseskildringar från Jamaica med en biografisk skildring av Bob Marleys liv och karriär. Socialantropologen Hasse Huss har vidare publicerat ett antal artiklar som rör reggaekultur, där han bland annat analyserar jamaicanska reggaeskivors omslag. Enligt Huss förekommer representationen av den revolutionära och fattiga dreadlocksrebellen på många skivomslag från 1970-talets jamaicanska reggae-era. Huss menar att dessa skivomslagsmotiv speglar en västerländsk marknadsstyrd förståelse av reggae, där den manliga exotifierade stereotypen av den jamaicanska reggaeartisten inte alltid överensstämde med hur de jamaicanska artisterna själva ville framstå på sina skivomslag.[14] Vidare har Huss även studerat reggaens transnationella nätverk genom omfattande fältarbeten i Kingston, Tokyo och London.[15] Ekonomhistorikern Börje Bergfeldts fältstudie över reggaescenen i Stockholmsområdet är en av de få vetenskapliga texter som rör den svenska reggaekulturen.[16] Bergfeldt lyfter, liksom Huss, fram de transnationella aspekterna av reggaekulturen och intresserar sig särskilt för de politiska spänningar som finns i det svenska och jamaicanska kulturmötet. I artikeln tar Bergfeldt bland annat upp den konfliktladdade frågan rörande den fientliga inställningen till homosexualitet som vissa jamaicanska dancehallartister ger uttryck för i sina låttexter. En av Bergfeldts poänger är att många europeiska, ofta vänsterpolitiska reggaekännare har svårt att ta till sig de samtida jamaicanska reggaeproduktionerna då dessa upplevs för kommersiella, sexistiska och homofobiska. Att förstå dancehallinriktningen som en form av motståndsstrategi

---

12 Bjurström, Erling. *Rastafari och reggae*, Glacio, Saltsjö-Boo, 1988, s. 61

13 Lindberg, Christer. *Marley: lejonets frihetssång*, Arkiv, Lund, 2003

14 Huss, Hasse. "The 'Zinc-Fence Thing': When Will Reggae Album Covers be Allowed out of the Ghetto?", *Black Music Research Journal*, 2000, Vol 20:2, s. 181-194

15 Huss, Hasse. "I reggaens kvarter: på jakt efter ett fält", i Hannerz, Ulf (red.), *Flera fält i ett*, 2001, s. 243-278

16 Bergfeldt, Börje. "Step out of Babylon – reggae som antimodern" i Deland, Mats & Westin, Charles (reds.), *Brunt!: nationalistisk och nazistisk mobilisering i vår närmaste omvärld under efterkrigstiden*, Atlas, Stockholm, 2007, s. 111-129

har i en svensk kontext varit både ideologiskt och kulturellt svårsmält. 1970-talets rootsreggae har däremot varit mer populär och haft ett större inflytande i den svenska reggaekulturen. Bergfeldt menar att detta går att koppla samman med att rootsreggaens kulturella uttryck har varit lättare att ta till sig. Några av faktorerna har varit rastafarirörelsens vegetariska kosthållning, den antiimperialistiska kritiken och den liberala inställningen till användandet av marijuana. Detta är något som särskilt attraherat de vänsterpolitiska och alternativa rörelserna i Sverige och i övriga västvärlden.[17]

FORSKNING OM SVENSK REGGAEKULTUR I FÖRHÅLLANDE TILL SVENSK HIPHOPKULTUR

Liksom reggaen är hiphopen en musikgenre med rötter i afrikansk diaspora. Båda musikstilar har beskrivits som samhällskritiska och utgår ofta från erfarenheter av marginalisering i relation till klass och etnicitet. Till skillnad från svensk reggaekultur, är svensk hiphopkultur mer beforskad, dessutom inom så pass olika fält som till exempel sociologi, historia, genusvetenskap och pedagogik.[18] Detta kan bero på att hiphop både internationellt och nationellt är betydligt större och har varit mer kommersiellt framgångsrik än reggae har varit. Men även om svensk hiphop förekommer i fler populärkulturella sammanhang är den svenska reggaen tillräckligt utbredd och etablerad i Sverige för att vara tillgänglig för vetenskapliga undersökningar. Så varför finns detta akademiska tomrum?

Den jamaicanska reggaen anknyter till fler generationer av fans än den amerikanska hiphopen, då det ända sedan 1960-talet producerats flera internationella reggaehits.[19] Sveriges reggaefans representerar så-

17 Bergfeldt, 2007, s. 120-121, 129

18 Se till exempel Sernhede, Ove, Alienation is my nation: hiphop och unga mäns utanförskap i Det nya Sverige, Ordfront, Stockholm, 2007, Dankic, Andrea. *Att göra hiphop: En studie av musikpraktiker och sociala positioner*. Diss., Stockholm: Stockholms Universitet, 2019, Lindholm, Susan. *Remembering Chile: an entangled history of Hip-hop in-between Sweden and Chile*. Diss., Malmö: Malmö Högskola, 2016, Berggren, Kalle. *Reading rap: feminist interventions in men and masculinity research*, Diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2014, Söderman, Johan. *Rap(p) i käften: hiphopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier*, Diss., Lund: Lunds universitet, 2007

19 Här används reggae som ett samlingsnamn på den jamaicanska populärmusiken där inriktningar som ska, rocksteady, roots och dancehall är inkluderade.

ledes ett brett generationsspektrum bestående av både unga och äldre. En förklaring till reggaens frånvaro inom den svenska forskningen om musik och kultur kan möjligen urskönjas i Bergfeldts ord:

> Trots att interaktionen mellan svart och vit populärkultur röner stor uppmärksamhet i internationell forskning, […] finns inga studier av reggaekulturen i Sverige. En orsak är självklart att Sverige och Stockholm inte rymmer några stora svarta befolkningsgrupper, i synnerhet invandrande grupper från Karibien. Interaktionen i Sverige består därför i första hand av musikkonsumtion, övertagande av symboler, klädstil, vissa bestämda åsikter och så vidare.[20]

Bergfeldt betonar vikten av att förstå reggaekultur i väst som en interaktion mellan svart och vit populärkultur. I Bergfeldts analys är det svenska mötet med ”det svarta” i populärmusiken inte något som sker genom en *social* interaktion, utan snarare något som sker genom användandet av symboler och kommoditeter som representerar jamaicansk, svart reggaekultur. Hans slutsats vittnar om hur frånvaron av aktörer som kan kopplas till reggaens kulturella ursprung, och möjligen även frånvaron av de svarta erfarenheter som betonas i den jamaicanska reggaen, kan vara en anledning till avsaknaden av forskning rörande svensk reggae. En sådan tendens pekar på hur en forskningsvärdig reggaekultur innehåller föreställningar om en svart jamaicansk närvaro. Det verkar finnas en mer utbredd acceptans kring till exempel hiphopens transnationella karaktär, medan reggaen fortfarande tenderar att förknippas med sitt jamaicanska kulturella ursprung. Möjligen kan detta även vara anledningen till att Bjurström utesluter den då småskaliga men ändå existerande svenska reggaescenen i sin reggaeöversikt från slutet av 1980-talet. Men om avsaknaden av en svart karibisk befolkning ter sig vara en anledning till det bristfälliga forskningsläget gällande reggaekultur i Sverige – hur kommer det sig att avsaknaden av svarta amerikaner i Sverige inte har påverkat det vetenskapliga intresset för svensk hiphopkultur?

Sociologen Ove Sernhede menar att även utanför den amerikanska kontexten har hiphop fortsatt att förknippats med svarthet. För icke-vita ungdomar i väst har mediala framställningar av en svart amerikansk ghettokultur bidragit till ”en möjlig utgångspunkt för identifikation”, sammankopplat med liknande erfarenheter av utanförskap och diskri-

20 Bergfeldt, 2007, s. 265

minering. Genom den amerikanska hiphopens motkulturella uttryck har ungdomar skapat berättelser om sig själva och anknyter på ett symboliskt plan till en historia som inte nödvändigtvis är deras egen.[21] Liksom den amerikanska hiphopen har svensk hiphopkultur associerats med akuta samhällsproblem som ekonomisk utsatthet, bostadssegregation och rasism. Hiphopkulturen i Sverige är färgad av ungas erfarenheter av att växa upp i den svenska förorten, där musiken gett röst åt erfarenheter av marginalisering och exkludering som icke-vit och som underklass. En anledning till att hiphopkulturen i Sverige fått mer uppmärksamhet i akademin kan därför ha att göra med de faktiska erfarenheterna som existerar bakom den klassmedvetenhet och det underifrånperspektiv som finns i den svenska hiphopen. Den svenska reggaekulturen kan inte lika enkelt spåras till erfarenheter av ekonomisk utsatthet och rasism – trots att den jamaicanska rootsreggaen i många fall handlar om just detta.

Möjligen bottnar det svaga intresset för svensk reggaekultur inom akademin i föreställningar om att reggaen spelat ut sin roll i det samtida samhället. Journalisten Isak Klasson skriver i DN 2021 att ”[i]dag betraktas inte längre reggaen som farlig eller omstörtande. Snarare som plojig och nedrökt – sällan (aldrig?) som intellektuell och historiebärande.”[22] Antagandet vittnar om en föreställning där musik, för att vara intressant, bör innehålla någon form av rebellisk ådra. Kanske har det svaga akademiska intresset för svensk reggae färgats av mediala skildringar av reggaen som omodern, oseriös och utan ett rebelliskt underifrånperspektiv? Emellertid ser jag dessa föreställningar som en av många anledningar till att bredda den vetenskapliga kunskapen om svensk reggaekultur. För mig speglar föreställningarna om svensk reggae en spänningsfylld relation till den ursprungliga reggaetraditionens förankring i svarta erfarenheter av både övergrepp och motstånd, som fortfarande explicit eller implicit, verkar ligga till grund för vad som uppfattas som ”riktig” och ”autentisk” reggae. Interaktionen och dynamiken mellan svart och vit populärkultur menar jag därför existerar i högsta grad, trots att den svenska reggaekulturen till stor del består av vita reggaefans som inte alltid besitter erfarenheter av marginalisering kopplad till klass eller hudfärg.

---

21 Sernhede, 2007, s. 240

22 Klasson, Isak. ”Inte längre baktakt – reggaens tid är nu”, *Dagens Nyheter*, 06/03/21

FORSKNING OM JAMAICANSK REGGAE

Det finns ett flertal internationella kulturhistoriska och etnografiska studier som fokuserar på den jamaicanska reggaen, med ett övervägande fokus på den senare inriktningen dancehall. Antropologen Norman C. Stolzoff kombinerar i boken *Wake up the Town and Tell the People* etnografiska observationer från Kingstons dancehallscen med en historisk kontextualisering som sträcker sig från slaveriet till det självständiga Jamaica, där musiken ständigt varit närvarande som en viktig kulturell och politisk kraft.[23] Även kulturforskaren Sonja Stanley Niaah har skrivit en ingående kulturhistorisk översikt om den jamaicanska dancehallkulturen, i vilken hon också inkluderar perspektiv som lyfter fram dancehallens transnationalitet och globala spridning.[24]

Kulturforskarna Carolyn Cooper och Donna P. Hope har studerat den jamaicanska dancehallkulturen med ett särskilt teoretiskt fokus på genus. I internationella journalistiska och akademiska sammanhang och bland jamaicanska intellektuella har dancehallkulturen ofta kritiserats för att vara vulgär, våldsam och homofobisk i låttexter och i sin dansstil. Särskilt kritiseras den dancehallkultur som förknippas med *slackness* för att vara misogyn och manschauvinistisk.[25] Cooper menar att denna förståelse bygger på förenklade antaganden som missar hur den jamaicanska dancehallkulturen, just genom sina explicita sexuella uttryck, utmanar kulturella och traditionella föreställningar om kvinnlig rigiditet. Enligt Cooper bör dancehall förstås som en reaktion mot den jamaicanska medelklassens smakideal och den fundamentalistiska kristna traditionen, där musikkulturen bör förstås som ett uttryck för kvinnlig frigörelse snarare än ett uttryck för underkastelse och förtryck.[26]

Hope har i stället för att undersöka kvinnans roll i dancehallkulturen studerat vad hon kallar för *dancehallmaskuliniteter*. Hope använder dansritualer, låttexter och modestilar som forskningsmaterial och menar att dancehallens konstruerade könsroller speglar en bredare

---

23 Stolzoff, Norman C., *Wake the town & tell the people*, Duke University Press, Durham, N.C., 2000

24 Stanley-Niaah, Sonjah Nadine., *Dancehall: from slave ship to ghetto*, University of Ottawa Press, Ottawa, 2010

25 Stolzoff, 2000, s. 228-229. Slackness är en subgenre inom den jamaicanska dancehallkulturen som kännetecknas bland annat av sexuellt explicita låttexter.

26 Cooper, Carolyn, *Sound clash: Jamaican dancehall culture from Lady Saw to Dancehall Queen*, Palgrave Macmillan, New York, 2004, s. 16-17

historisk genusstruktur i det jamaicanska samhället och bär kopplingar till den vita patriarkala makthierarki som slaveriet och kolonialismen medförde.[27] Hope menar att dancehallkulturen erbjuder en möjlighet att bli sedd och att få uppleva en tillfällig agens bortom de sociala hierarkier som präglar deltagarnas vardag. Hope belyser hur olika maskulina fantasier används för att revoltera mot den anständiga och korrekta medelklassen och de sociala, politiska och genusrelaterade strukturer som villkorar den svarta underklassen. Genom bland annat stereotyper som *bad man* eller *don* reproduceras varianter på patriarkala maskuliniteter, som kännetecknas bland annat av promiskuitet, polygami, homofobi och aggressivitet.[28] Enligt Hope använder dessa sociala och kulturella attityder det feminina som ett verktyg för att utöva kontroll och makt i syfte att stärka en patriarkal status i en annars marginaliserad tillvaro.[29]

Den jamaicanska reggaen som kulturellt fenomen kan på många sätt förstås som en form av bearbetning av ett förflutet kantat av uppbrott, övergrepp och exkludering. Flera av studierna ovan visar på hur reggaemusiken har använts för att kunna artikulera och utmana samhälleliga livsvillkor, ofta präglade av faktorer som klass, kön och etnicitet. Detta uttrycks både explicit och implicit inom reggaekulturen med hjälp av särskilda skildringar av det förflutna. Sociologen Sarah Daynes intresserar sig också för hur det förflutna återges och brukas inom reggaen och har i sin forskning analyserat den jamaicanska reggaens historieskrivning genom utvalda reggaelåttexter, skrivna under 1970-, 1980- och 1990-talet.[30] Daynes fokuserar på hur reggaekulturens aktörer har valt att komma ihåg det förflutna och stödjer sig på sociologen Maurice Halbwachs idéer kring kollektivt minne. Halbwachs utgår från att människors individuella minnesprocess är sammanknutet och format utifrån olika sociala relationer och kollektiva representationer. Minnesproduktionen ser Daynes som ett meningsskapande system, där de minnen som inte uppfattas som meningsfulla helt enkelt blir bort-

27 Hope, Donna P., *Man vibes: masculinities in the Jamaican dancehall*, Ian Randle, Kingston, 2010

28 En bad man är en benämning på en ung man med våldskapital, en gangster som i dancehallsammanhang signalerar en eftertraktad respekt och fruktan. En don är en benämning för en ledare för ett kriminellt gäng.

29 Hope, Donna P., Man vibes: masculinities in the Jamaican dancehall, Ian Randle, Kingston, 2010, s. 14-16

30 Daynes, Sarah, *Time and Memory in Reggae Music*, Manchester University Press, 2010

glömda.[31] Inom reggaemusiken har Daynes kategoriserat olika nivåer av meningsskapande som ofta tar sig uttryck genom metaforer och symbolism. Flera av dessa är präglade av den religiösa rastafarirörelsens närvaro i reggaekulturen. Daynes menar att den jamaicanska reggaen vittnar om en stark vilja att upplysa och erkänna en mer postkolonialt medveten historia, som fokuserar på motståndet och kampen mot slaveriet, segregeringen och kolonialismen på Jamaica.[32]

FORSKNING OM REGGAENS DIASPORA

Sociologiska och etnologiska studier rörande reggaekultur och identitet har haft ett särskilt genomslag i den brittiska forskningen, vilket till stor del beror på den koloniala relationen mellan Jamaica och Storbritannien. Eftersom Jamaica tidigare var en brittisk koloni finns det uppenbara historiska, kulturella och sociala band, länderna emellan. I Storbritannien utvecklades, under 1960- och 1970-talet, en akademisk tradition som särskilt fokuserade på ungdomskulturer och subkulturer. På *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) vid universitetet i Birmingham publicerades många studier som grundade sig på en ny modell av kulturanalys, som senare har kommit att ses som de första bidragen i forskningsfältet *cultural studies*.[33] Utifrån ett kulturmarxistiskt perspektiv fokuserade CCCS-forskarna på hur ungdomar, främst unga män med arbetarklassbakgrund, i det brittiska efterkrigssamhället utmärkte sig genom en särpräglad och normbrytande stil. Inom CCCS förklarades ungdomars engagemang i subkulturer som reaktioner på föräldrarnas konventionella och omoderna livsstilar samt på den hegemoniska kultur som präglades av ett exkluderande medelklassperspektiv. Som en del av konsumtionssamhällets framväxt ansågs subkulturer spegla de stora samhällsförändringar som präglade efterkrigstidens Storbritannien, där ungdomar från arbetarklassen artikulerade ett motstånd genom särskilt utpräglade stilar.[34] I den klassiska studien *Subculture – The meaning of Style* studerar CCCS-forskaren Dick Hebdige olika sociala grupper som till exempel punkare, skinheads och reggaefans, så kallade *rastas*. Heb-

31 Daynes, 2010, s. 6-9

32 Daynes, 2010, s. 104-105

33 Sernhede, Ove. *Ungdom och kulturens omvandlingar: åtta essäer om modernitet, ungas skapande och fascination inför svart kultur*, Daidalos, Göteborg, 2006, s. 86

34 Muggleton, David. "From classlessness to clubculture: A genealogy of post-war British youth cultural analysis", *Young*, vol: 13:2, 2005, s. 208-210

dige såg experimenterandet med olika stilar som en reaktion på den samhällsutveckling som påverkade det brittiska samhället; framför allt den västindiska migrationen och dess inflytande på brittisk kultur.[35]

Trots att subkulturs-begreppet senare har kommit att kritiseras för att ha varit för strukturalistiskt och klassfokuserat bör de tidiga subkulturs-analyserna förstås som en viktig teoretisk milstolpe i den anglosaxiska forskningstraditionen kring ungdomskultur och den karibiska kulturens roll i det brittiska samhället.[36] Hebdige har senare publicerat fler viktiga bidrag kring reggaens betydelse i Storbritannien, till exempel *Cut 'n' mix – Culture, Identity and Caribbean Music* som beskriver framväxten av den brittiska reggaescenen och hur lokala reggaeinriktningar som Lovers Rock och 2 Tone både skapade splittringar och gemenskap mellan Storbritanniens vita och svarta ungdomar.[37]

Reggaeforskaren Simon Jones, även han knuten till CCCS, har gjort en gedigen undersökning av reggaens historiska, musikaliska och kulturella resa från Jamaica till Storbritannien.[38] Första delen ger en heltäckande historisk överblick som sträcker sig från den transatlantiska slavhandeln till reggaens självklara plats i den brittiska populärkulturen. Andra delen består av en etnografisk studie som utgår i från Birminghams reggaescen. I hans studie intervjuar han vita ungdomar från multietniska innerstadsområden om deras intresse och fascination för

35 Hebdige, Dick. *Subculture: the meaning of style*, Methuen, London, 2:a uppl., 1988

36 Under 1990-talet präglas de subkulturella studierna av en mer postmodern förståelse av kultur, där individens meningsskapande i en allt större grad undersöks. Subkulturella identiteter anses inte längre enbart vara produkter av en särskild klassbakgrund, utan beskrivs i stället som transnationella, individuella och mer flytande och fragmenterade. Subkultursbegreppets tendens att förknippas med ungdomskulturer är också något som kritiseras, då det skapat begränsade möjligheter att applicera begreppet på gemenskaper med varierande ålder. Se Hannerz, Erik, *Performing punk: subcultural authentications and the positioning of the mainstream*, Department of Sociology, Diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2013, s. 36-37 och Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith. "Introduction" i Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith (red.), *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*, Palgrave, New York, 2004, s. 7-10 för en mer ingående diskussion kring subkultursbegreppets kritik och användande. Sernhede, 2006, s. 94

37 Hebdige, Dick, *Cut 'n' mix: culture, identity and Caribbean music*, Routledge, London, 1987

38 Jones, Simon, *Black culture, white youth: the reggae tradition from JA to UK*, Macmillan Education, Basingstoke, 2:a uppl., 2016

”svart kultur” och reggaemusik.[39] En av Jones poänger är att interaktionen mellan svarta och vita musikkulturer genom populärmusikens historia inte kan förstås som ett neutralt kreativt utbyte. Han lyfter fram vikten av att förstå hur den kommersiella musikindustrin alltid styrts och utgått ifrån en vit blick som påverkat hur ”svart musik” framförts och marknadsförts.[40]

Många av de ungdomsrelaterade kulturanalyser som publicerades under 1970-, 1980- och 1990-talet fokuserade på det brittiska postkoloniala samhällets *race relations*. Sociologen Paul Gilroy anses vara en av Storbritanniens främsta kritiska ras- och rasismforskare och diskuterar i *There ain't no black in the union Jack* reggaens roll och utveckling i Storbritannien.[41] Gilroy förstår den brittiska reggaen under slutet av 1970-talet och början av 1980-talet som en del i den svarta populärkulturens diaspora, där olika traditioner och kulturella praktiker tagits ur sitt ursprungliga sammanhang och i stället tillskrivits ny mening i den brittiska kontexten. Enligt Gilroy tog unga svarta britter till vara på den oppositionella och radikala attityden som fanns i den jamaicanska reggae- och rastafaritraditionen och använde den både ideologiskt och symboliskt. Genom reggaen riktades kritik både mot den västerländska kapitalismen och den rasism som sågs som bidragande krafter till deras villkorade tillvaro i det brittiska samhället. Reggae- och rastafarikulturen bidrog till att skapa en kontinuitet med den historia och de erfaren-

---

39 I min avhandling förekommer genomgående begreppen ”svart kultur” och ”svart musik”. Dessa begrepp kan kritiseras för att upprätthålla generaliserade och rasifierande antaganden och föreställningar. Inom internationell Cultural studies-forskning är de dock vedertagna benämningar som vilar på ett konstruktivistiskt och medvetet förhållningssätt. Därför kommer jag hädanefter att använda dessa termer utan citationstecken.

40 Jones, 2016, s. 7

41 Det är viktigt att poängtera att det svenska begreppet ”ras” och engelskans ”race” ofta används och uppfattas på olika sätt. I Sverige kopplas ras ofta samman med antagandet om att människor har olika egenskaper knutna till hudfärg eller kroppstyp. När man i engelskan använder sig av begreppet ”race” understödjer man inte nödvändigtvis den biologiska idén om olika människoarter, utan utgår i stället ifrån att ras är en historisk konstruktion, men som icke desto mindre fortfarande används för att kategorisera, rangordna och tillskriva människor särskilda egenskaper och beteende utifrån hudfärg. Rasbegreppet är en del av vad den kritiska rasforskaren Tobias Hübinette kallar ”den västerländska kolonialismens och modernitetens vetenskapliga kunskapsproduktion” och existerar fortfarande på en ”vardaglig, samhällelig och kulturell nivå.” Se Hübinette, Tobias & Tigervall, Carina, *Adoption med förhinder: samtal med adopterade och adoptivföräldrar om vardagsrasism och etnisk identitet*, Mångkulturellt centrum, Tumba, 2008, s. 18-20

heter av förtryck och marginalisering som präglat den afrikanska diasporan sedan den transatlantiska slavhandeln.[42]

Bland de mer samtida bidragen i den brittiska reggaeforskningen vill jag lyfta fram sociologen Jo Haynes, som studerat vitas engagemang i den lokala reggaescenen i Bristol. Han menar att vitas intresse och engagemang i svart kultur innehåller såväl exploatering som hyllningar. Den rasifierade autenticitet som förekommer inom reggaekulturen både styr och begränsar vitas interaktion med musik som associeras med ett svart ursprung.[43] Haynes ser vitas engagemang i reggaemusik som en form av ”embodied minstrelsy”, alltså en samtida form av minstrelshow – dock utan svartmålningen. Minstrelshower förekom i USA under 1800-talet, och bestod av vita artister som sminkade sig för att likna svarta människor, så kallade *blackface*. Denna form av underhållning har kritiserats för att vara djupt rasistisk. Men Haynes menar att minstrelshowerna bör förstås som ett kulturellt fenomen som samtidigt artikulerar ett visst motstånd. Till exempel präglades minstrelshowerna av en växande klassmedvetenhet, där även den svarta befolkningens utsatthet kunde förklaras utifrån ett ojämlikt klassamhälle. Parodin i minstrelshowerna handlade således även om att kommentera och ifrågasätta den viktorianska moralen och dess värderingar.[44] I den samtida brittiska reggaescenen menar Haynes att vita reggaeaktörer använder sig av olika praktiker för att förkroppsliga och således närma sig reggaens svarthet och rasifierade autenticitet. Ett exempel som nämns är när vita reggae-djs använder sig av den jamaicanska dialekten patois. Med begreppet ”embodied minstrelsy” vill Haynes lyfta den komplexa och motsägelsefulla relation som finns i vitas interaktion med reggaen och dess rasifierade autenticitetsdiskurser.

Bland de forskare som intresserat sig för reggaens diaspora vill jag vidare uppmärksamma socialantropologen Marvin D. Sterlings studie av den japanska reggaekulturen. Sterling har studerat hur föreställningar om ras och svarthet tar sig uttryck i identifierandet med den jamaicanska musiktraditionen, där Japan befinner sig i ett spänningsfyllt läge både innanför och utanför det västerländska samhället och således även i relationen till den jamaicanske Andre. I den japanska kontexten är fö-

---

42 Gilroy, Paul. *”There ain’t no black in the Union Jack”: the cultural politics of race and nation*, [New ed.], Routledge, London, 4:e uppl., 1992, s. 204-205

43 Haynes, Jo. “Embodied minstrelsy, racialization and redemption in reggae”, *European Journal of Cultural Studies*, 2019, 22(5–6), s. 998

44 Haynes, 2019, s. 999

reställningarna kring svarthet komplexa och motsägelsefulla och växlar mellan fascination, solidaritet och kolonialt rotade fördomar. För många japanska reggaefans är identifieringen med den jamaicanska svartheten en symbol för kampen mot västerländsk hegemoni, som de anser att Japan till stora delar är delaktig i att upprätthålla. Svartheten fungerar också som en symbol för det kosmopolitiska, där svartheten förknippas med en avlägsen och spännande värld, bortom den egna bekanta hemmiljön. Men det förekommer också föreställningar där svarthet är förknippad med primitivitet, där Jamaica associeras med den ”tredje världen” och därmed har en lägre status i relation till den nationella japanska identiteten.[45]

Socialantropologen Sonia Sabelli, som har studerat den italienska reggaekulturen, observerar att den jamaicanska manliga 'reggaerebellen' från ghettot fungerar som en viktig symbol för ett klassmedvetet antikapitalistiskt motstånd i den italienska kontexten. Samtidigt är den jamaicanska reggaerebellen och arbetarklasshjälten sällan kritiserad för de återkommande sexistiska och homofobiska inslagen som existerar i åtskilliga låttexter. Enligt Sabelli fastnar den vita europeiska förståelsen av jamaicansk reggae i en kulturrelativism som präglas av koloniala förställningar, där aktörer i den jamaicanska reggaekulturen upplevs sakna bildning och förmåga att kunna ta ansvar för grovt kränkande låttexter och negativa uttalanden gällande homosexualitet.[46] Sabelli menar att reggae i väst konsumeras utifrån en exotifierad föreställning om reggaens kulturella ursprung, där bilden av den manliga jamaicanska reggaerebellen omsluts av både positiva hyllningar och negativa föreställningar kopplade till klass och ras.

Socialantropologen Tuomas Järvenpää har studerat reggaen som ett transnationellt fenomen och har i sin sammanläggningsavhandling undersökt reggaescenen i både Finland och Sydafrika.[47] Han har lagt särskild vikt vid reggaens religiösa aspekter genom att till exempel studera rastafari-identitet hos finska reggaemusiker och en rastafaripraktiserande musikverksamhet i Kapstaden. Framför allt fokuserar avhandlingen

---

45 Sterling, Marvin D. *Babylon East: performing, dancehall, roots reggae, and Rastafari in Japan*, Duke University Press, Durham, N.C., 2010, s. 23-25

46 Sonia Sabelli, '"Dubbing di diaspora': gender and reggae music inna Babylon", *Social Identites*, 17:1, 2011, s. 148-150

47 Järvenpää, Tuomas. *Roots Reggae from Cape Town to Helsinki. An Ethnographic Study of Local Belonging and Cosmopolitan Imagination in Rastafarian Reggae Music*. Dissertation. University of Eastern Finland, 2017.

på samspelet mellan lokalitet och kosmopolitism och hur detta kan ta sig uttryck genom ett engagemang i reggae och rastafarirörelsen.

DET VITA MÖTET MED SVART MUSIK

Min studie ansluter sig till ett teoretiskt perspektiv där reggae, liksom musikgenrer som till exempel jazz och hiphop, förstås som sociala och kulturella fenomen som uttrycker särskilda föreställningar om svarthet. Forskning som fördjupat sig i det svenska västerländska mötet med svart populärmusik ser jag därför som nära besläktade med min egen studie, även om de inte fokuserar specifikt på reggae.

Kulturforskaren Johan Fornäs har studerat svenskhetens möte med jazzen under åren 1920–1950.[48] En av Fornäs huvudpoänger är att jazzen fungerade som en nyckelsymbol för det moderna samhället, då jazzens storhetstid också sammanföll med stora samhällsförändringar – så som framväxten av välfärdsstaten och folkhemmet. Fornäs lyfter fram ett komplext mottagande, där jazzen och å sidan kom att stå för något modernt och spännande, samtidigt som den å andra sidan uppfattades som primitiv, på grund av jazzens svarta aktörer.[49]

Fornäs beskriver hur Sveriges inställning till och uppfattning om den afrikansk-amerikanska jazzmusiken förändrades över tid, vilket slutligen ledde till ett förskjutande av identifikationer och föreställningar om svenskhet. Det nya soundet och den nya musikkulturen bemöttes till en början av ett motstånd, där det som uppfattades som främmande utsattes för en så kallad *demonisering*. Genom jazzens fortsatta närvaro i det svenska samhället ändrades den generella inställningen till musiken och övergick till en form av *polarisering*, där det annorlunda lyftes fram inte enbart som något föraktfullt, utan något spännande, exotiskt och inspirerande. Polariseringen speglade en ambivalens, som i exemplet med jazz handlade om föreställningar kopplade till både primitivism och modernitet. Polariseringen följdes av en *hybridisering*, där olika narrativ och representationer som kopplades till ”det främmande” sammanflätades med traditionella, lokala identiteter och roller. Fornäs visar hur händelseförloppet innebar en attitydförändring, där den en

48 Fornäs, Johan, Moderna människor: folkhemmet och jazzen, Norstedt, Stockholm, 2004

49 Fornäs, 2004, s. 203-204

gång främmande och hotfulla musikkulturen successivt normaliserades och så småningom kom att inkluderas i det som uppfattades som ”svenskt”.[50]

I Sernhedes studie om västvärldens fascination av svart populärkultur diskuteras hur svartheten tillskrivits en särskild betydelse bland det moderna samhällets människor i dess sökande efter identitet och tillhörighet. Sernhede menar att den smärta och de erfarenheter av förtryck, marginalisering och motstånd som afroamerikaner uttryckt genom blues, jazz och hiphop (och jamaicaner genom reggae) har vidare inspirerat den västerländska ungdomen i deras sökande ”efter uttryck för att symbolisera sitt eget smärtfyllda möte med det senmoderna samhällets livsvillkor”.[51] Kulturella uttryck som formats som ett motstånd mot slaveriet och senare mot rasistiskt förtryck har fått en symbolisk innebörd som Sernhede menar spelar en viktig roll i fascinationskraften för afroamerikansk (eller jamaicansk) musik. De har bidragit till att inspirera och hjälpa både unga vita och icke-vita i väst att artikulera motstånd och samhällskritik, såväl som att ge uttryck åt den egna personliga smärtan.[52]

Men västvärldens intresse för svart musik bottnar inte enbart i dragningskraften till musikens politiska rebellanda, utan fascinationen bottnar även i en kolonial kunskapstradition där den afrikanska diasporans kulturer upplevs med Sernhedes ord som ”friare, sensuellare och mer spännande”.[53] De negativa rasistiska stereotyper som tidigare öppet tillskrivits svarta människor har i den samtida populärkulturen ersatts med mer subtila former av rasifierade antaganden, där svarthet fortfarande marknadsförs som något exotiskt och eftertraktansvärt. Sernhede ser hur svartheten i den västerländska populärmusiken representerar både tabun och längtan och fortfarande artikuleras som något ”främmande” som utgör både en dröm, en flykt och en kritik mot det samhälle som utgör den egna tillvaron.[54]

---

50 Fornäs, 2004, s. 291-292

51 Sernhede, 2006, s. 221

52 I avhandlingen använder jag den sociala kategoriseringen ”vita” och ”icke-vita” och stödjer mig på vithetforskaren Richard Dyers förklaringsmodell. Indelningen av människor som antingen vita eller icke-vita har kritiserats i både akademiska och icke-akademiska sammanhang, eftersom den tenderar att bibehålla och reproducera en vithetsnorm. Dyer menar däremot att benämningen har som syfte att belysa den ojämlika strukturella relation som existerar mellan vita och icke-vita, där icke-vita systematiskt utestängs ur vita gemenskaper och saknar tillgång till vita privilegier. Se Dyer, Richard. *White: essays on race and culture*, Routledge, London, 1997, s. 10-11

53 Sernhede, 2006, s. 242

54 Sernhede, 2006, s. 254

DET FÖRFLUTNA I POPULÄRKULTURELLA SAMMANHANG

Historikern Cecilia Trenter har observerat att ”[t]rots att historiker kommit att intressera sig mer och mer för historiebruk i andra sammanhang än de akademiska, lyser närgående analyser av populärkulturens historiebruk med sin frånvaro.” Trenter menar att historievetenskapliga studier som rör historiebruk tenderar att fokusera på samhällsinstitutioner som aktivt förmedlar historisk kunskap, så som skol- och musei-verksamheter. Inom populärkulturens historiebruk är däremot kunskapssökning och lärande av historia inte alltid det primära syftet till att historia används, något som Trenter menar kan vara en anledning till att populärkulturen vanligtvis inte används som empiriskt underlag i svensk historiebruksforskning.[55]

Trenters iakttagelse vittnar om behovet att beforska populärkulturens konstruktioner av historia i en större utsträckning än vad som hittills gjorts, inte minst av anledningen att ”historia i populärkultur berör ett historiebruk som de flesta i samhället möter i någon form, och den ger inblickar i hur historisk kunskap praktiseras när avsikten inte är att forska, lära eller förstå.”[56] Trenters observation är idag mer än femton år gammal, men är enligt mig fortfarande väsentlig. Kulturanalyser av populärkulturella, vardagliga gemenskaper har inte förekommit nämnvärt inom det svenska historiedidaktiska forskningsfältet.

Avslutningsvis vill jag lyfta fram några svenska etnografiska studier som liksom jag fördjupat sig i hur det förflutna används för att legitimera tillhörighet och förstärka gemenskap, men som använt andra populärkulturella sammanhang än den svenska reggaescenen.

Etnologen Sverker Hyltén-Cavallius intresserar sig för de subtila spår av det förflutna som existerar i samtidens vardagliga praktiker, mer specifikt i populärmusikaliska sammanhang.[57] Hyltén-Cavallius ser samtidens historiska spår som särskilda fragment, delar av berättelser eller sammanhang från förr som i samtiden fått ny mening och fogats ihop på nya sätt. Processen kallar Hyltén-Cavallius för *retrologier* och kan

---

55 Trenter, Cecilia. ”Clioporr: historiebruk i populärkultur och pornografi”, i Snickars, Pelle, Trenter, Cecilia (red.) *Det förflutna som film och vice versa: om medierande historiebruk*, 2004, s. 99-100

56 Trenter, 2004, s. 98

57 Hyltén-Cavallius, Sverker. *Retrologier: musik, nätverk och tidrum*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Höör, 2014

ta sig språkliga, visuella, auditiva, materiella och ideologiska former. I sin studie undersöker Hyltén-Cavallius retrologier som förekommer i miljöer där rockmusik med ursprung från 1960- och 1970-talet konsumeras. Hyltén-Cavallius menar att det inom varje musikgenre existerar särskilda historiska föreställningar som kan höra samman med till exempel ett sound eller en särskild estetik.[58] Användandet av en viss frisyr, ett särskilt danssteg eller ett typsnitt kan vara exempel på olika fragment som i ett samtida sammanhang fogats samman med idén om ett särskilt förflutet. Retrologibegreppet kan således förstås som ett sätt att ordna det förflutna och förstå det historiska sambandet mellan olika komponenter i ett populärmusikaliskt sammanhang.

Historikern Robin Ekelund har också fördjupat sig i retrofenomenet och har i sin avhandling studerat den samtida svenska modskulturen. Enligt Ekelund är gemenskapen inom modskulturen baserad på särskilda föreställningar om kulturens ursprungliga tidsperiod, där identitetsskapandet fokuserar särskilt på retrospektiva element. Det kan till exempel ta sig uttryck genom användandet av stilistiska och estetiska detaljer som uppfattas vara tidstypiska för 1960-talets mods. Ekelund ser den samtida modskulturen som ett unikt historiekulturellt sammanhang där populärkulturen spelar en avgörande roll i aktörernas förståelse och personliga relation till det förflutna.[59] Till skillnad från min undersökning är Ekelunds modsgemenskap grundad i en uttalad relation till dåtiden. Modsen arbetar aktivt med att efterlikna en särskild dåtid, medan deltagarna i min studie inte alltid har en lika medveten relation till det förflutna. Representationer av det förflutna som förekommer i reggaekontexten motiveras inte alltid utifrån en historisk korrekthet. Den historiska dimensionen är ofta mer diffus och ingår i ett identitetsskapande som inte utgår från att aktivt iscensätta en särskild dåtid.

Även etnologen Katarzyna Herd har intresserat sig för hur historia tolkas och produceras i en annan populärkulturell kontext: den svenska fotbollsklubben.[60] I avhandlingen undersöks fyra svenska elitfotbollsklubbar där Herd har deltagit vid matcher och intervjuat aktörer knutna till de utvalda klubbarna. Herd lyfter fram vikten av att undersöka hur historia produceras och reproduceras i sammanhang där historia

---

58 Hyltén-Cavallius, 2014 s. 12-13, 17

59 Ekelund, Robin. *Retrospektiva modernister: om historiens betydelse för nutida mods*, Diss., Malmö: Malmö högskola, 2017

60 Herd, Katarzyna. "*We can make new history here*": *rituals of producing history in Swedish football clubs,* Diss., Lund: Lunds universitet, 2018

inte nödvändigtvis har en framträdande roll, och av personer som inte nödvändigtvis är utbildade historiker – en poäng som jag med mitt forskningsprojekt också vill förmedla. Vidare uppmärksammar Herd även hur det förflutna ingår i en levande och föränderlig process där fotbollsklubbarnas referenser till berättelser om legendariska spelare och säsonger ständigt omarbetas och tillskrivs nya tolkningar.[61] De historiska narrativen och konstruktionerna av särskilda minnen fungerar enligt Herd som en viktig komponent i skapandet av fotbollsklubbens gemenskap.

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

Trots att reggaen är utbredd i Sverige har svensk reggaekultur inte ägnats särskilt mycket uppmärksamhet inom akademin, varken inom det kulturvetenskapliga eller historievetenskapliga forskningsfältet. I det internationella reggaeforskningsfältet är naturligtvis den jamaicanska reggaekulturen framträdande, men minst lika beforskad är den reggaekultur som vuxit fram i Storbritannien. I den brittiska reggaeforskningen är det inte främst reggaens musikaliska utveckling som uppmärksammats, utan ofta hur musiken används, specifikt bland ungdomar, som ett identitetsskapande uttryck och en subkulturell tillhörighet.

Cooper använder sig av benämningen reggae *at home* och *abroad* och gör en gränsdragning mellan den jamaicanska reggaen och den som utvecklats på andra platser.[62] Uppdelningen sätter fingret på en central fråga i mitt forskningsprojekt – hur man i en transnationell och glokal samtid uppfattar vad som är reggaens *hemma* och reggaens *borta*. Eftersom jag studerar reggaens diaspora och transnationella utformningar ansluter jag mig främst till ett forskningsläge som undersöker hur reggae används och tar sig uttryck på andra platser och i andra lokaliteter än på Jamaica. Detta eftersom det just är föreställningarna om och relationen till reggaens ursprung som är av särskild betydelse för mig.

I det forskningsläge som jag diskuterar här positionerar jag mig i en skärningspunkt mellan kulturanalys och historiedidaktik. Jag orienterar mig därför mellan kulturanalyser och historiedidaktiska forskningsstudier som inte nödvändigtvis handlar om reggae eller musik. Av särskilt intresse för mig och denna avhandling är studier som intresserar sig för

61 Herd, 2018, s. 17

62 Cooper, 2004, s. 16

hur historia används i samtida populärkulturella sammanhang. Herd och Ekelunds studier sätter i likhet med mitt forskningsprojekt det personliga och kollektiva meningsskapandet i fokus. Vi delar även användandet av ett inifrånperspektiv, vilket bidrar till att komma åt *aktörernas* förståelse och relation till det förflutna. Oavsett om det rör analyser av reggaekultur, modskultur eller fotbollskultur är det *historiens meningsskapande roll* som står i fokus. I samtliga kulturella kontexter fungerar representationer av det förflutna som ett affektivt klister som binder samman och förstärker den kollektiva tillhörigheten.

Ekelund lyfter i sin avhandling hur han genom att kombinera historiekultursforskning med subkultursforskning bidrar till att utveckla och vidga båda forskningsfälten – en viktig poäng som jag anser vara aktuell även i mitt eget forskningsprojekt.[63] Jag tror det är viktigt att förstå att kultur, liksom historia, är levande konstruktioner som befinner sig i ett samspel med varandra. Kulturen bidrar till att skapa historien, liksom historien bidrar till att skapa kulturen. Genom att låta ett historiedidaktiskt och kulturanalytiskt perspektiv närma sig varandra vill jag i min avhandling belysa hur människan förstår sig själv och sin omvärld både genom horisontella och vertikala orienteringar. Att människan orienterar sig socialt och kulturellt i många olika riktningar. Framåt och bakåt – men också uppåt, neråt, och åt sidan.

63 Ekelund, 2017, s. 41

Metodologisk diskussion och etiska överväganden

DEN KOMPLEXA KULTURANALYSEN

I min avhandling lyfter jag fram hur det förflutna både explicit och implicit gestaltas och används i ett populärkulturellt sammanhang – svensk reggaekultur. De förflutna representationer som jag undersöker ser jag som komponenter i ett reggaerelaterat identitetsskapande, där det förflutna ingår i olika meningsskapande praktiker och ställningstaganden. För att kunna lokalisera hur det förflutna närvarar och tar sig uttryck i den svenska reggaekulturen har jag valt att angripa forskningsfältet från olika vinklar. Med hjälp av mitt insamlade forskningsmaterial, bestående av varierade former av kulturyttringar gör jag olika nedslag i den svenska reggaekulturen. Jag definierar och avgränsar svensk reggaekultur i enlighet med mina kulturanalytiska perspektiv som dynamisk, föränderlig och mångfacetterad. I materialet ingår därför olika typer av kulturella artefakter: reggaerelaterade tatueringar, föremål och låttexter, där det förflutna kommer till uttryck genom text och materialitet. Jag använder mig även av semistrukturerade intervjuer med olika reggaefans för att fånga ett aktörsperspektiv.[64]

64 Jag definierar ett reggaefan med utgångspunkt i Eva Kjellanders resonemang gällande fan och fanskap. Enligt Kjellander har ett musikfan ett specialiserat musikin-

Genom intervjumaterialet undersöks det förflutna, framför allt utifrån föreställningar om ursprung och autenticitet. Avhandlingens empiri består också av arkivmaterial i form av tidningsartiklar, med särskilt fokus på skivrecensioner och intervjuer med reggaeartisten Peps Persson. I förarbetet ingår också observationer vid reggaefestivaler, reggaekonserter och reggaeklubbar. Avsikten med observationerna har varit att närma mig den svenska reggaekulturens sociala dimensioner. Även de sociala interaktioner som sker mellan reggaefans i digitala intresseforum har observerats, samt hur reggae har beskrivits och skildras i svensk dagspress från tidigt 1970-tal fram till idag. Förarbetets observationer blev aldrig något primärt källmaterial i avhandlingen, däremot har de bidragit till att upptäcka kulturella tendenser som i sin tur präglat utvecklandet av mina forskningsfrågor och tematiseringar.

Att använda sig av olika former av material och metoder är något som uppmuntras inom kvalitativ forskning. Kommunikationsforskaren Sarah J Tracy har sammanställt olika kriterier för vad som utgör en god kvalitativ forskningsstudie, och menar att användandet av varierande typer av data, forskningsmetoder och teoretiska ingångar är nödvändigt för kunna öppna upp för en mer komplex och fördjupad förståelse av det fenomen som studeras.[65] Etnologerna Billy Ehn och Orvar Löfgren resonerar på ett liknande sätt och menar att man med hjälp av olika kulturanalytiska verktyg skapar möjligheten att komma närmare de innebörder och interaktioner som utgör ett kulturellt fenomen. Med hjälp av en variation av material och metoder kan det kulturella fenomenets ”ritualer, symboler, normer och ideal” undersökas från olika vinklar och perspektiv.[66]

Avsikten med ett använda olika material handlar inte enbart om att fånga kulturens olika uttryck, utan även om att öppna upp för möjligheten att fånga olika förflutenheter och historiska narrativ inom reggaekulturen. Detta bidrar också till nya förståelser kring *var* och *hur* det förflutna kan produceras och reproduceras i en musikkultur – till

---

tresse, som tar sig uttryck genom exempelvis en musikalisk allmänbildning, återkommande konsertbesök eller samlande av skivor. Engagemanget kan variera och ta sig olika uttryck hos olika fans, men den viktigaste skillnaden är den mellan det generella och det specialiserade musikintresset. Se Kjellander, Eva. *Jag och mitt fanskap: vad musik kan betyda för människor*, Diss., Örebro: Örebro universitet, 2013, s. 17-20

65 Tracy, Sarah J. “Qualitative Quality: Eight ”Big Tent” Criteria for Excellent Qualitative Research”, *Qualitative Inquiry*, 16:10, 2010, s. 844

66 Ehn, Billy & Löfgren, Orvar. *Kulturanalyser*, Gleerup, Malmö, 2001, s. 149-150

exempel genom låttexter, kommoditeter och kroppsliga uttryck, i en klubblokal eller på en festival på den öländska landsbygden.

Min forskningsmetod ansluter sig till ett hermeneutiskt arbetssätt, där forskarens tolkning av det insamlade materialet utgör den främsta kunskapsformen. Den tolkande vetenskapen bygger på den enskilda forskarens förståelse av olika mänskliga, kulturella och sociala fenomen, snarare än på systematiska resultat som bekräftar någon sorts generalitet eller kausalitet.[67] Men trots att det i det hermeneutiska arbetssättet finns ett större utrymme för spekulationer, behöver tolkningsprocessen granskas kritiskt. För att forskningsresultatet ska kunna passera som vetenskapligt rimlig och legitim bör tolkningsprocessen dekonstrueras för att kunna belysa de förutsättningar och villkor som legat till grund för studiens slutsatser.

FORSKARENS SUBJEKTIVITET OCH FÖRFÖRSTÅELSE

Ett viktigt kvalitetskriterium inom den kvalitativa forskningen är således att kunna påvisa en transparens i forskarens tillvägagångssätt. Förutom att redogöra för hur insamling, urval och organisering av forskningsmaterialet har gått till, handlar transparensen även om forskarens egen förförståelse och subjektivitet. Enligt Tracy bör forskaren sträva efter en självreflexivitet, en kritisk granskning av de egna positioneringarna, och hur de präglat tolkningen av och interaktionen med forskningsfältet. Det handlar vidare om att belysa mer personliga aspekter av forskningsprocessen, där forskarens subjektiva erfarenheter, förväntningar, rädslor och sårbarheter exponeras.[68]

I en kvalitativ forskningsstudie är forskarens subjektivitet inte nödvändigtvis något problematiskt, som på automatik gör forskningsresultatet mindre trovärdigt. Genusvetaren Ulrika Dahl, som har en nära samhörighet med den queergemenskap som hennes forskningsfält inbegriper, menar att påståenden som förespråkar en analytisk distans till forskningsfältet bottnar i en ”hangover of objectivity”, ett vetenskapligt arv från en positivistisk forskningstradition.[69] I kvalitativa forsknings-

---

67 Gustavsson, Bengt. ”Kunskapandets mångfald – från enhet till fragment”, i Gustavsson, Bengt (red.), *Kunskapande metoder inom samhällsvetenskapen*, Studentlitteratur, Lund, 2004, s. 13-14

68 Tracy, 2010, s. 841-842

69 Ulrika Dahl. Femme on Femme: Reflections on Collaborative Methods and

metoder är det inte subjektiviteten som värderas, utan snarare forskarens förmåga att *demonstrera och påvisa sin subjektivitet*. Det handlar om att synliggöra komplexiteten och vara transparant kring hur analysen utformats.[70]

Den hermeneutiska analysen är bunden till forskarens egen subjektsposition. I mitt fall är min förförståelse och mina erfarenheter av reggaekultur avgörande för avhandlingens utformning och riktning. Det finns en oundviklig värdeladdning i forskarens interaktion med forskningsfältet, vilket vidare även präglar forskningsresultatet. I syfte att förstärka avhandlingens vetenskapliga trovärdighet vill jag således lyfta fram min egen relation till det aktuella forskningsfältet. Reggae har funnits i mitt liv sedan tonårstiden, men det var först under de år jag bodde i London i mitten av 2000-talet som mitt intresse för musiken fördjupades. Under dessa år kom jag i kontakt med musiken både socialt, kulturellt och intellektuellt. Erfarenheten av att leva i London öppnade upp för nya insikter gällande reggaens kultur, då den karibiska närvaron i det brittiska samhället förde mig närmare musiken och dess historia. I det offentliga rummet, såväl som i mitt arbetsliv och sociala umgänge fanns det spår av karibisk kultur, till exempel genom människor jag träffade, genom maten jag åt, eller genom de populärkulturella referenserna som förekom i olika mediala sammanhang. Erfarenheterna konkretiserades och intellektualiserades genom mina studier i socialantropologi, där den karibiska och afrikanska diasporan i Storbritannien ofta diskuterades. När jag återvände till Sverige fortsatte reggae att spela en betydelsefull roll för mig på olika sätt. I ett försök att förena mina erfarenheter av att vara ung i London med ett liv i Sverige blev den lokala reggaescenen i Malmö en viktig gemenskap för mig. Samtidigt fortsatte jag att fördjupa mig i musiken vetenskapligt, då jag i mina masterstudier intresserade mig för sambandet mellan musik, identitet och hybrida kulturyttringar.

Min förförståelse av forskningsfältet är således färgat av särskilda erfarenheter som vidare legat till grund för hur jag artikulerat min forskningsidé och mina forskningsproblem. Under forskningsprocessen har jag vid ett flertal tillfällen blivit utmanad i min förståelse av reggae, och då blivit påmind om hur min subjektivitet undermedvetet ibland utgått från oreflekterade antaganden. Som insider kan det te sig

Queer Femme-inist Ethnography in Browne, Kath and Nash, Catherine J (red.) *Queer Methods and Methodologies: Queer Theories and Social Research*, 2010, Farnham, s. 154

70 Tracy, 2010, s. 844-845

utmanande att problematisera det som uppfattas som det självklara. Historikern Joakim Glaser har i sin avhandling undersökt tysk supporterkultur och tar i samband med sitt eget fotbollsintresse upp risken för att man som insider kan bli hemmablind inför forskningsfältet. När omgivningen som observeras och analyseras är välbekant för forskaren kan detta innebära att man blir mindre uppmärksam på fältets detaljer och nyanser.[71]

Som en del i att upptäcka och förstå fallgroparna i mitt tolkningsarbete har jag aktivt reflekterat och försökt ringa in min personliga så kallade reggaekontext, och vad som utgör min egen *reggaeidentifikation*. De flesta insikterna har kommit till mig i mötet med andra reggaeintresserade, där deras ställningstaganden, tankar och tolkningar inte har stämt överens med mina egna. I dessa situationer har jag plötsligt blivit medveten om mina egna föreställningar kring reggae. Jag har därför varit vaksam för när känslan eller förnimmelsen av att något skaver har gjort sig gällande. Vid sådana tillfällen har jag stannat upp och blivit varse skillnaderna mellan min egen och den andres förståelse. Dessa insikter har fungerat som en påminnelse av den ibland mycket sköra gränsdragningen mellan den oreflekterade subjektiva blicken och den mer medvetna forskningsrelaterade blicken.

Trots att jag har rört mig i samma fysiska, sociala och kulturella miljöer som många andra reggaefans, påverkas förståelsen av den kulturella miljön av ett högst personligt meningsskapande. Etnologen Fataneh Farahani påtalar däremot att förförståelsen av ett forskningsfält även påverkas av bestämda förutsättningar och positioner hos forskaren.[72] Min förförståelse av reggae präglas därför inte enbart av mina sociala erfarenheter utan även av faktorer som klass, kön, ras, generation och sexualitet. Att jag är en vit kvinna i övre 30-årsåldern med en medelklassbakgrund färgar således min uppfattning av forskningsfältet.

En kvalitativ kulturanalys utgår från att kulturer består av multipla positioner, subjekt och tolkningar. Den kulturella gemenskapens komplexa, mångfacetterade och ombytliga natur präglar således även en forskare som har en insiderposition. En insiderposition bör därför inte ses som statisk. Min egen insiderstatus ser jag som högst relativ

---

71 Glaser, Joakim, *Fotboll från Mielke till Merkel: kontinuitet, brott och förändring i supporterkultur i östra Tyskland*, Arx, Diss. Malmö : Malmö högskola, 2015, s. 47

72 Farahani, Fataneh, On being an insider and/or an outsider: A diasporic researcher's catch 22 in Naidoo, Loshini (red.), *Education without borders: diversity in a cosmopolitan society*, New York, 2010, s. 116

och kontextbunden. I jämförelse med någon som saknar erfarenheter av den svenska reggaescenen skulle min insiderposition möjligen inte ifrågasättas nämnvärt, men bland andra reggaefans blir mina erfarenheter och kunskaper satta i relation till andras engagemang. I sådana situationer är min insiderstatus, mitt kulturella medlemskap, inte lika självklart eftersom det sätts i jämförelse med någon som lägger ner mer tid på sitt intresse eller som besitter mer reggaerelaterad kunskap. Insiderstatusen kan också variera i olika subfält inom reggaescenen, olika ”kulturer i kulturen”. Således är insiderpositionen inte bara situerad, den är också föränderlig. I mötet med olika intervjudeltagare sker det enligt Glaser glidningar mellan insider- och outsiderpositionen.[73] Personligen har jag upplevt en viss förskjutning av min insiderposition under avhandlingens framväxt. I samband med pandemirestriktioner och föräldraskap har mitt forskarjag fått ett större vardagligt utrymme än mitt reggaejag. Det sociala avståndet till reggaegemenskapen i kombination med den mer konsekventa tillvaron i akademin har kommit att påverka min sociala tillhörighet, och således även min insider- respektive outsiderposition i relation till forskningsfältet.

TATUERINGAR MED REGGAERELATERADE MOTIV – FRÅN OBSERVATION TILL DIGITAL UNDERSÖKNING

I början av min forskningsprocess försökte jag lokalisera hur och i vilka situationer som det förflutna förekom i reggaekulturen. I samband med funderingar kring hur en reggaerelaterad identitet kan ta sig visuella uttryck väcktes tanken på tatueringen som ett fruktbart material att analysera. Tatueringen är symbolisk till sin natur, och det utvalda motivet tenderar ofta att omslutas av olika narrativ som bär kopplingar till särskilda förflutna. Tatueringen kan också ses som ett fenomen som belyser hur representationer av det förflutna inte enbart behandlar offentliga historiska narrativ, utan även den självupplevda, privata historien.

I samband med min observerande fältstudie på Uppsala reggaefestival 2018 bestämde jag mig för att ta kontakt med en del av de tatuerade besökarna, för att kunna dokumentera olika reggaetatueringar och intervjua dem kring deras motiv.

73 Glaser, 2015, s. 47

Under festivalen insåg jag ganska omgående att det blev svårt att utföra någon givande intervju. De pågående konserterna gjorde det svårt att höra vad deltagarna sa, och festivalens intensiva atmosfär bidrog till en ganska ogynnsam intervjumiljö. De tillfrågade distraherades ständigt av hög ljudvolym, påtaglig feststämning, och en ständig rörelse av människor. Jag upplevde också en viss social utmaning i att ta kontakt och störa besökare i deras festivalupplevelse.[74] Efter första dagen på fältet kom jag fram till att min metod var begränsande. Jag ville att mitt urval av reggaerelaterade tatueringar skulle vara mer omfattande och att deltagarnas reflektioner kring de valda reggaemotiven formulerades under lugnare former. Jag beslöt mig därför för ett annat angreppssätt: en webbundersökning.

Som en del i den transparens som uppmuntras vid användandet av kvalitativa forskningsmetoder lyfter Ehn och Löfgren fram vikten av att sticka hål på myten om att forskningsarbetet behöver vara systematiskt och välplanerat. De menar att insikter oftast inte sker systematiskt, utan kan komma till forskaren i oväntade sammanhang. Därför är det viktigt att forskaren är mottaglig för att forskningsprojektet kan behöva ta nya vändningar i allt från teoretiska ansatser, till val av metod eller utformandet av problemformuleringar.[75] Att jag i delundersökningen om tatueringar kom fram till att det var nödvändigt att byta metod var något som blev synbart först när jag var i fältet. Det var insikten att festivalmiljön försvårade snarare än underlättade mitt insamlande av reggaerelaterade tatueringar som ligger till grund för utformandet av en webbundersökning. I stället för att se fältarbetet på festivalen som ett misslyckande, kan den oförutsedda erfarenheten ses som en avgörande beståndsdel i en levande och organisk forskningsprocess.

Digitala kontaktvägar

Som en del i processen av att förstå svensk reggaekultur har jag undersökt olika intresseforum i sociala medier. Detta har varit ett användbart sätt att studera hur en stor heterogen grupp förenade i ett gemensamt intresse kommunicerar, representerar och gör reggaekultur. Även om mina digitala observationer aldrig kom att utvecklas till något konkret

74 Observationer från Uppsala Reggaefestival 27/7 2018

75 Ehn & Löfgren, Orvar, 2001, s. 151-152

i avhandlingens slutliga analys har jag ändå haft en stor användning av observationerna från den digitala reggaevärlden. Eftersom det ofta går att finna en bredd av individer tillhörande olika åldrar, kön, bakgrunder och generationer kom jag fram till att detta var ett lämpligt sammanhang att komma i kontakt med tatuerade reggaefans. Jag sammanställde en webbundersökning som riktade sig till personer med en reggaerelaterad tatuering.

Frågorna uppmanade till reflektioner kring deltagarens reggaeintresse och sin tatuering.[76] Webbundersökningen publicerades i ett av Sveriges största digitala reggaeforum, en gruppsida på Facebook som heter "Reggaerelaterat". I forumet publiceras det dagligen flera inlägg som på något sätt berör reggaemusik och reggaekultur. Gruppen har över 3200 medlemmar och består av både rutinerade och nyblivna reggaefans från hela Sverige.[77] Jag fick in de flesta av undersökningens svar redan under de första dygnen. Därefter avtog antalet nya deltagare. Jag publicerade frågeformuläret igen några månader senare och fick då ytterligare några svar.

Webbundersökningens sammanställning

Sammanlagt består den digitala undersökningen av svar från 34 olika deltagare. Av dessa har jag sorterat bort två deltagare som lämnat ofullständiga uppgifter. Av de återstående 32 har 21 av dessa har angett att de är män och 10 att de är kvinnor. Åldersspannet sträcker sig mellan 22 och 64 år, där nästan hälften av deltagarna är mellan 31 och 40 år gamla. Vidare lever deltagarna i spridda områden i landet. Lite mer än hälften av deltagarna lever i större städer, medan övriga lever i småstäder, mindre samhällen eller byar.

För att kunna säkerställa att de som svarade på frågeformuläret kan klassificeras som reggaefans innehåller webbundersökningen frågor som rör deltagarens intresse och engagemang i reggae. Deltagarna i undersökningen kan betraktas som hängivna reggaefans, där musiken funnits i de flesta deltagares liv sedan tidig ålder och är ständigt återkommande i deras vardag. Efter frågorna som berör bakgrund och reggaeengagemang har deltagarna fått beskriva sitt tatueringsmotiv och även haft möjlighet att ladda upp bilder på sina tatueringar.

---

76 Se bilaga för webbundersökningens frågeformulär.

77 Medlemsantalet är hämtat från gruppsidan i juli 2018, men ökar kontinuerligt. I november 2021 har medlemsantalet stigit till över 4500. https://www.facebook.com/groups/Reggaerelaterat

Deltagarnas namn och adress har aldrig efterfrågats och de mer personliga uppgifterna kring hemort, ålder och kön har varit frivilliga, öppna frågor. Varje inlämnat frågeformulär har blivit numrerat, och går inte att spåra tillbaka till användaren. Dock har jag i slutet av frågeformuläret lagt till möjligheten att frivilligt skriva ner sin epost-adress, om man skulle vara öppen för att eventuellt bli kontaktad och svara på fler frågor. Detta blev dock aldrig aktuellt eftersom svaren från webbundersökningen visade sig erbjuda tillräckligt med information.

Webbundersökningens svar är sammanställda och systematiserade på ett sätt som gett mig möjligheten att se materialet både i sin helhet och sina separata delar. När jag har tolkat webbundersökningens svar har jag letat efter formuleringar och utsagor som innehåller representationer av det förflutna hämtade från personliga såväl som offentliga sammanhang. Jag har också sökt i materialet efter beskrivningar som fångar tatueringens symboliska innebörd, i syfte att förstå det personliga meningsskapande som tatueringen ingår i. I webbundersökningen dominerar två tatueringsmotiv. Bland webbundersökningens 32 deltagare är 12 tatueringsmotiv relaterade till Bob Marley och 11 till Lejonet av Juda.

LÅTTEXTEN SOM KULTURYTTRING

Vid studerandet av musikkulturer har låttexterna en särskild relevans. I låttexten kan forskaren genom det semantiska innehållet och textens representationer spåra vad som anses vara viktigt att förmedla; vilka positioneringar förekommer, vilka ståndpunkter lyfts fram?

I en låttextanalys är det viktigt att uppmärksamma att låttexter utgör en särskild textgenre. Musikvetaren Lars Lilliestam menar att en låttext bör förstås utifrån intentionen att orden är menade att sjungas, och att texten är skapad med avsikten att kombineras med musik. Låttextens helhet består således av andra mer klingande komponenter som till exempel melodi, sångröst och musikstil.[78]

I min avhandling ser jag låttexten som en kulturyttring där det skrivna ordet kan förstås ur flera perspektiv som även sträcker sig bortom producentens medvetna formuleringar och intentioner. Som kulturyttring bör låttexten förstås utifrån det sociala sammanhang texten ska-

78 Lilliestam, Lars, *Musikliv: vad människor gör med musik - och musik med människor*, 2. rev. uppl., Ejeby, Göteborg, 2009, s. 109

pats i: hur den fungerar som ett uttryck för en särskild gemenskap men också hur den samspelar och positionerar sig i relation till sin samtid. De svenska reggaelåtarna som undersöks i den här avhandlingen präglas även av att tillhöra en translokal reggaekultur. Innehållet i de utvalda låttexterna anspelar på globala reggaereferenser, samtidigt som de är situerade och producerade i en lokal kontext. Låttexternas samspel mellan det lokala och det globala är därför också något som analyseras.

Jag har specifikt fokuserat på svenska reggaelåtar på temat Babylon. Babylon är ett centralt begrepp inom den globala reggaekulturen som bär på tydliga historiska anspelningar. I reggaesammanhang har Babylon en intertextuell betydelse och ingår både i ett historiskt, politiskt, religiöst och kulturellt meningsskapande. Låttexter om Babylon är vanligt förekommande i den jamaicanska reggaen, där begreppet är nära sammanfogat med rastafarirörelsens trosuppfattning. Inom rastafarianismen har Babylon en komplex och mångbottnad betydelse men kan något förenklat beskrivas som en metafor för de exploaterande maktstrukturer som bottnar i kolonialism, vita makthierarkier och global kapitalism.[79] Avsikten med att studera svenska reggaelåttexter om Babylon handlar delvis om att lyfta fram hur historiska referenser används i reggaerelaterade identitetsskapande processer, men också hur dessa tolkas utifrån olika transnationella och kulturella kontexter.

Under tiden som jag letade efter låttexter blev jag medveten om att mina fynd hade producerats vid skilda tillfällen i Sveriges dryga fyrtiofemåriga reggaehistoria. Det öppnade upp för möjligheten att inte enbart sätta de svenska tolkningarna av Babylon i relation till de jamaicanska, utan även i relation till det svenska samhällets moderna historia och förändring. Analysen av svenska Babylon-låttexter omfattar således flera rumsliga och tidsliga dimensioner, där historiska narrativ hämtade från den jamaicanska reggaen förstås och omtolkas i en svensk kontext.

Urval av låttexter

Utifrån min kartläggning av de svenska reggaelåtar som ingående handlar om Babylon finns det, även om begreppet förekommer i många låtar, få att tillgå.[80] I mitt urval har jag utgått från låtar där Babylon utgör ett

79 Edmonds, Ennis B., *Rastafari: a very short introduction*, Oxford Univ. Press, Oxford, 2012, s. 39-40

80 För andra relevanta Babylonlåtar som inte används som material i avhandlingen

bärande tema, att låtarna haft ett relativt stort genomslag och är framförda av välkända artister i svenska reggaekretsar. Det har också varit avgörande att låttexterna har funnits tillgängliga i skriftlig form för att kunna säkerställa att jag uppfattat texterna korrekt. De utvalda låttexterna har funnits i den digitala låttextdatabasen *genius.com* men har inte alltid varit korrekt översatta. I dessa fall har jag justerat texterna efter noggrann genomlyssning av låtarna. Ambitionen med mitt urval har varit att låtarna tillsammans ska representera ett brett tidsperspektiv för att på så vis kunna täcka in olika perioder eller samtider i den svenska reggaehistorien. Det har gått trettiofem år mellan den tidigaste och den senaste inspelade låten. Låtarna som ingår i urvalet och analyseras är *Babylon* av Peps Blodsband från 1976, Kalle Baahs *Babylons folk* från 1982, *Hotell Babylon* av Dag Vag från 1992, *Babylonsjukan* av Helt Off från 2004 och Syster Sols *Kärleksrevolt* från 2011.

Att analysera musik enbart utifrån text medför vissa begränsningar. I en låttextanalys saknas till exempel kännedom om låtens sound, artisternas framförande och vad som visuellt förmedlas genom klädstil och kroppsspråk. En låttextanalys tar inte heller i beaktning artistens/gruppens andra låttexter, vilket skulle kunna öppna upp för möjligheten att se trender och tendenser som kunde tillföra en bredare förståelse av artistens syfte med sin musik. Men precis som genusvetaren Hillevi Ganetz betonar i sin avhandling som fokuserar på kvinnliga rockmusikers låttexter, handlar den metodologiska avsikten om att analysera snarare *vad texterna säger* och inte vad upphovspersonerna säger om texterna.[81] Musikforskaren Tim Wall menar att för att kunna studera meningsskapande inom populärmusiken måste man vara medveten om att låttextanalyser sällan är enhetliga, utan förståelsen av innehållet varierar mellan olika betraktare och lyssnare.[82] Därför vill jag betona att mina låttextanalyser måste förstås som en personlig tolkning som inte gör anspråk på att undersöka artisternas avsikter. Jag drar slutsatser baserat på det textliga innehållet med fokus på hur begreppet Babylon används och konstrueras och detta utan att spekulera eller göra antaganden om artisternas egna intentioner.

---

se till exempel Govenor Andy – Reggaeprofil (2006) eller Leva att se (2009), Svenska Akademien – Tänkande människa (2005) eller Vi lär oss ingenting (2007), Kapten Röd – Mördare (2007) eller hiphop/reggae-hybriden Carlito – Babylon brinner (2010)

81 Ganetz, Hillevi, *Hennes röster: rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*, B. Östlings bokförl. Symposion, Diss. Stockholm Univ., Eslöv, 1997, s. 19

82 Wall, Tim. *Studying popular music culture*, Hodder & Stoughton Educational, London, 2003, s. 135, 152

INTERVJUER MED REGGAEFANS – INSIDERPOSITIONEN STÄLLS PÅ SIN SPETS

Intervjustudien var till en början avsedd att utgöra avhandlingens huvudsakliga empiri. Intentionen med intervjuerna har varit att ur ett aktörsperspektiv lyfta fram olika förståelser, värderingar och identifikationer som kan rymmas inom den reggaerelaterade gemenskapen. Intervjuerna genomfördes tidigt i avhandlingsarbetet och användes som en kunskapsinsamling utan någon bestämd riktning. Genom de semistrukturerade frågor som jag utgick från i mina intervjuer fanns ambitionen att komma närmare hur relationen till reggae kunde ta sig uttryck, samt att förstå hur intervjudeltagarna förstod den svenska reggaescenen. Vad ansågs vara utmärkande och hur uppfattades den svenska reggaen i relation till den jamaicanska? Intervjustudien består av sex intervjuer med sex olika deltagare. Hälften är kvinnor och hälften är män och samtliga befinner sig i åldersspannet mellan trettiofem och fyrtiofem år. Två av deltagarna är dj:s och en är musiker. Övriga tre är så kallade konsumerande reggaeaktörer. Samtliga intervjuade lever för närvarande i Skåne och har anknytning till både storstäder, småstäder och landsbygd.

Urvalet av intervjudeltagare

Enligt Tracy bör kvalitativa forskningsprojekt där intervjuer används innehålla olika röster, för att på så vis kunna fånga olika perspektiv och erfarenheter från det aktuella forskningsfältet.[83] Tidigt i forskningsprocessen började jag fundera kring *vilken* variation av intervjudeltagare som var relevant för studien. I urvalsprocessen har jag ställt mig frågor kring *vems* förståelse av reggae jag egentligen ämnade undersöka? Vem kan definieras som delaktiga aktörer i skapandet av svensk reggaekultur? Vad utgör ett reggaefan? Finns det reggaefans som är mer eller mindre lämpliga att intervjua? Hur värderar man en intervjudeltagares relevans för forskningsstudien? Med andra ord – vilka kriterier bör jag utgå från i valet intervjudeltagare? Utifrån min specifika förförståelse är det viktigt att fånga röster som utmanar mina egna föreställningar om den svenska reggaescenen. Jag har som avsikt att fånga röster som har olika relationer till svensk reggae, då jag genom egna erfarenheter lagt märke till en

83 Tracy, 2010, s. 844

intressant gränsdragning mellan de som främst lyssnar på jamaicansk reggae och de som främst lyssnar på svensk reggae.[84] Jag har varit nyfiken på att utforska hur denna gränsdragning kan ta sig uttryck och ifall den rymmer olika representationer av det förflutna och föreställningar om ursprung och autenticitet.

Musikengagemang mäts ofta utifrån att man har särskild kunskap om musikens historia och kultur, och/eller att man besitter särskilda musiktekniska förmågor. Enligt Lilliestam är de intresseområden som utmärker ett musikengagemang, som till exempel skivsamlande och musikteknik, något som ofta uppfattas som typiskt manliga.[85] Musikforskaren Eva Kjellander har i sin avhandling *Jag och mitt fanskap: vad musik kan betyda för människor* noterat hur ett hängivet musikintresse definieras genom ett särskilt subkulturellt kapital som i högre utsträckning demonstreras av män; ett seriöst musikintresse tenderar att vara maskulint kodat.[86] Mot denna bakgrund har jag i mitt urval av intervjudeltagare varit noga med att fånga både manliga och kvinnliga röster. Genom att låta kvinnliga deltagare komma till tals öppnar undersökningen upp för möjligheten att se hur kvinnors musikintresse inte nödvändigtvis behöver särskilja sig från det som klassas som typiskt manligt, utan snarare att kvinnor givetvis också kan besitta ett seriöst engagemang i musik. Det kan också nämnas att det i början av avhandlingsprojektet fanns en avsikt att göra ytterligare en delstudie som riktade in sig på den svenska reggaeklubben och de sociala interaktioner som sker där. Intentionen var delvis att komma åt reggaekulturens danstradition, vilken utgör en del av reggaekulturen där kvinnliga aktörer generellt syns mer. Genom att studera dansen och klubbandet som en social och kulturell praktik hade jag som avsikt att också närma mig reggaens genusdimensioner. Tyvärr hindrade covid-19-pandemins sociala restriktioner mig från att fullfölja denna delstudie.[87]

En annan viktig kategorisering handlar om att fånga reggaeaktörer som både konsumerar och producerar reggae. I den kategori som berör

---

84 Med svensk reggae menar jag den reggae som sjungs på svenska och som utgår från en livebandstradition. Detta till skillnad från jamaicanska reggaeproduktioner som i större utsträckning utgår från soundsystemtraditionen.

85 Lilliestam, 2009, s. 172

86 Kjellander, Eva, *Jag och mitt fanskap: vad musik kan betyda för människor*, Diss., Örebro: Örebro universitet, 2013, s. 155-156

87 Under en stor del av tiden som avhandlingen har skrivits har Folkmyndighetens covid-19-restriktioner varit aktiva. Klubbar, restauranger, konsertlokaler och liknande har under längre perioder hållits stängda för att undvika smittspridning.

aktörer som producerar reggae placerar jag till exempel musiker, artister, dj:s, musikproducenter och musikarrangörer. Deras reggaeintresse är förenat med en form av offentlighet, ett möte med en publik. Här finns ett aktivt skapande som också har mottagare. De aktörer som konsumerar reggae avser de personer vars musikintresse är kopplat till ett mer personligt musiklyssnande. De producerande reggaeaktörerna kan naturligtvis också vara konsumerande, men i intervjustudien är det just erfarenheten av att kommunicera reggae till en offentlighet som är viktig att komma åt. Trots att jag ser samtliga reggaeaktörer som aktiva och betydelsefulla deltagare i skapandet av svensk reggaekultur, har jag med uppdelningen haft en förväntan att de producerande reggaeaktörerna har möjlighet att bidra med en viss överblick gällande den svenska reggaescenen som helhet. Jag tänker mig att erfarenheterna av att vara professionellt involverad kan medföra perspektiv som skiljer sig från de reggaefans som främst konsumerar musiken i privata sammanhang.

Generation var också en dimension som jag ville undersöka i början av avhandlingsarbetet. Genom min förförståelse är jag medveten om att reggaemusik konsumeras av flera generationer. Med stor sannolikhet tar sig reggaeintresset olika skepnader beroende på reggaeaktörernas generationstillhörighet, där uppfattningar om den svenska reggaescenen också blir en fråga om erfarenheter som är kopplade till olika tidsperioder. I takt med att intervjustudiens omfattning avgränsades var det dock svårt att ge generationsspåret dess tilltänkta utrymme.

Samtidigt som en variation av röster öppnar upp för en mer mångfacetterad bild av hur relationen till reggae kan ta sig uttryck, har syftet med avhandlingen aldrig varit att ge en så representativ bild av reggaekulturen som möjligt. Det är en omöjlig uppgift att fånga en kulturs helhet, eftersom kulturer befinner sig i ständig rörelse och består av mängder av olika föränderliga subjektiva förståelser. Enligt Ehn och Löfgren handlar den kvalitativa kulturanalysen inte om eftersträvandet av ”att slå fast vid vad som är det normala”, utan om att fånga olika förståelser genom användandet av ”aktörer med skiftande villkor och utgångslägen”.[88] I det hermeneutiska arbetssättet bygger således inte forskningsresultatets trovärdighet på att fler respondenter bekräftar en särskild tolkning, utan fokus ligger snarare på varje enskild intervjus kvalitativa poänger.[89]

---

88 Ehn, Billy & Löfgren, Orvar, *Kulturanalytiska verktyg*, Gleerup, Malmö, 2012, s. 29

89 Gustavsson, 2004, s. 13

Komma i kontakt med intervjudeltagare som insider

Urvalet av intervjudeltagare har påverkats till stor del av mina egna erfarenheter och sociala kontakter inom det aktuella forskningsfältet. Av de sex personer som intervjuas är jag i olika grader bekant med tre av dessa. En av intervjudeltagarna kan beskrivas som en reggaebekant, det vill säga någon som jag ofta pratar med i reggaerelaterade situationer, men som jag inte har någon relation med utanför dessa sammanhang. En annan av deltagarna har jag kommit i kontakt med genom mitt tidigare arbete.

En av de så kallade producerande intervjudeltagarna känner jag till från offentliga reggaeevenemang jag deltagit i privat. Två av intervjudeltagarna har jag blivit introducerad till i andra sociala sammanhang där jag av en slump fått reda på att de haft ett reggaeengagemang, och därför valt att ta kontakt med dem. En av de intervjuade betraktar jag som en nära vän, som jag innan intervjutillfället har haft många samtal om reggae med.

Att själv tillhöra den kulturella gemenskap som utgör forskningsfältet har i vissa lägen gynnat forskningsstudien. Jag har dragit nytta av mitt personliga sociala nätverk i sökandet efter intervjudeltagare och har inte behövt använda mig av nyckelinformanter som agerar mellanhand mellan mig och scenens deltagare. Som insider delar jag också förståelsen för den jargong och de kulturella referenser som reggaefans använder sig av. Detta har bidragit till att intervjuerna har hållit ett naturligt tempo och flöde där jag inte behövt avbryta eller ägna mig åt tidskrävande efterforskningar kring de specifika musikreferenser som tas upp.

Men det förekommer också komplicerade situationer där insiderpositionen inte nödvändigtvis är fördelaktig. Bland de intervjuer som involverar bekanta har förkunskaper om varandra ibland påverkat samtalet. Inför intervjun med min vän, fanns vissa etiska aspekter att överväga och jag tvekade en del om det var lämpligt att intervjua någon från min privata bekantskapskrets; intervjun var oundvikligen villkorad av vår nära relation. Vid flera tillfällen under intervjun upplevdes den som ett samtal likt många av de som vi haft privat. Detta bekräftades av att intervjudeltagaren i efterhand uttryckte att ”jag glömde bort att jag blev intervjuad”. Samtidigt var det just genom erfarenheten av tidigare samtal som jag förstod hur användbara och informativa intervjudeltagarens reflektioner skulle kunna vara för min studie. Uppriktigheten i intervjun bidrog till många fruktbara insikter – samtidigt som den också satte intervjudeltagaren i ett utsatt läge. I vanliga fall är vår interaktion

privat och vänskaplig, utan avsikter. I den här situationen dokumenteras plötsligt samtalet, med intentionen att analyseras för ett forskningsprojekt. För att säkerställa de etiska villkoren för intervjun har jag och intervjudeltagaren efter intervjutillfället haft öppna samtal där vi diskuterat innebörden av att intervjuas och medverka i en forskningsstudie när det finns vänskapliga band. Jag har också varit noga med att påpeka rättigheten att som intervjudeltagare när som helst kunna dra sig ur och avbryta sin medverkan.

Intervjuernas genomförande och bearbetning

Intervjuerna har till stor del handlat om att föra ett samtal om intervjudeltagarens reggaeintresse men också att försöka fånga deras förståelse av den svenska reggaescenen. Intervjuerna har skett i olika lokaler där intervjudeltagaren har fått möjligheten att föreslå plats, med avsikten att skapa bra förutsättningar för en så bekväm och avslappnad intervju som möjligt. De flesta intervjuer har skett i offentliga miljöer: på caféer eller enklare restauranger. En intervju ägde rum i lokalerna på vår gemensamma arbetsplats och intervjun med min vän skedde i hemmiljö. Intervjuerna har varit semistrukturerade, det vill säga att det har funnits tilltänkta frågor, men det spontana samtalet har fått styra intervjuns riktning.

Inför varje intervju har deltagarna blivit informerade om avhandlingens övergripande syfte och fått en skriftlig samtyckesblankett att skriva under. I blanketten har intervjudeltagaren fått ta del av forskningsetisk information, så som om hur deras personuppgifter behandlas, att intervjun spelas in, möjligheten att vara anonym och rättigheten att utan förbehåll få dra sig ur studien. Jag har vidare valt att anonymisera samtliga deltagare för att undvika att någon mot sin vilja skulle kunna pekas ut.

Efter att intervjuerna genomförts har de transkriberats. Jag har därefter gått igenom transkriberingen och markerat särskilda samtalsämnen som jag upplevt relevanta för undersökningens övergripande syfte. Efter varje genomförd intervju har jag skrivit en sammanfattning av intervjun och min bild av den intervjuades musikengagemang. Tematiseringen av intervjuerna har förändrats i takt med nya insikter som gjorts efter nya genomförda intervjuer. Därför har de transkriberade intervjuerna lästs om flera gånger med olika fokus och olika blickar. Tematiseringarna har vuxit fram i en växelverkan mellan granskningar av intervjumaterialet och utvecklandet av olika teoretiska infallsvinklar. Främst har jag letat

efter utsagor som berör olika förflutenheter, till exempel föreställningar gällande reggaens ursprung och historia. Jag har också intresserat mig för hur intervjudeltagarna skapar gränsdragningar, inledningsvis mellan den svenska och den jamaicanska reggaekulturen. Nya intervjuer bidrog till insikter om att det existerade betydelsefulla gränsdragningar även mellan det urbana och rurala och mellan det regionala och nationella. Genomgående har jag även tolkat intervjumaterialet utifrån hur intervjudeltagarna ger uttryck för autenticitet, vad de utifrån sin förståelse av reggaekulturen uppfattar som äkta och oäkta.

INTERVJUDELTAGARNAS REGGAERELATERADE FÖREMÅL – DET MATERIELLA MENINGSSKAPANDET

Eftersom ett stort fokus i mitt forskningsprojekt rör hur olika aktörer tolkar och förstår reggaekultur är representation ett centralt begrepp för mig. Intervjudeltagarnas föreställningar och uppfattningar om reggae har inte formats genom isolerade berättelser, utan sker i relation till hur reggae beskrivs och skildras i samhället i stort. För att kunna fånga hur reggae representeras och används symboliskt har jag även valt att studera hur reggaekultur kan ta sig uttryck genom materialitet. Därför har jag inför varje intervju bett intervjudeltagarna att välja ut ett personligt föremål som symboliserar deras reggaeintresse. Enligt Stuart Hall är föremål och objekt knutna till olika kulturella meningssystem. De utgör ofta situerade och kontextbundna representationer, symboler som förstås av individer som utgår från samma delade referensramar.[90] Representationer är situerade och kontextbundna och kan ge materiella objekt betydelser och mening utöver dess olika fysiska funktioner. Föremålen kan förstås som kulturella artefakter som används i kommunicerandet av tillhörighet och gemenskap.

Intentionen med att använda föremål i intervjun har handlat om att möjliggöra andra vägar för deltagaren att uttrycka sin förståelse för reggae och sin personliga relation till musiken. Ekelund, som i sin avhandling om den svenska modskulturen också använt sig av personliga föremål i mötet med sina intervjudeltagare, menar att den materiella närvaron skapar möjligheter att vidga intervjusamtalet, då erfarenheter kopplade till föremålet kan öppna upp för nya infallsvinklar och

90 Hall, 2013, s. 2-5

reflektioner hos intervjudeltagaren.[91] Ehn och Löfgren menar att ting kan fungera som en *minnesbärare*, vilka bidrar till att aktivera särskilda erfarenheter som kanske annars fallit i glömska. Ofta kan samtalen om hur intervjudeltagaren interagerar med det utvalda föremålet, hur det materiella används, öppna upp för möjligheten att fånga en kulturs olika praktiker – i mitt fall hur reggae faktiskt *görs*.[92] Liksom tatueringen kan föremålet ses som en fruktbar utgångspunkt för att komma åt uttalanden som visar på hur offentliga och personliga förflutenheter samverkar, där ett personligt meningsskapande kommunicerar och förhandlar med reggaens mer allmänt igenkännbara kulturella representationer och symboler.

SKILDRINGAR AV OCH INTERVJUER MED PEPS I MEDIER

När jag har berättat för olika personer i min omgivning om mitt forskningsområde har jag vid ett flertal gånger fått följdfrågan: ”Kommer du intervjua Peps Persson då?” Många förknippar svensk reggae med en av genrens kanske mest stilbildande ikoner: Peps Persson. Detta fick mig att fundera kring vad som ligger bakom Peps framgångar som svensk reggaeartist. Hur ser relationen mellan Peps artisteri och den jamaicanska reggaekulturen ut? Och hur påverkar Peps svenskhet och vithet hans autenticitet?

För att kunna svara på dessa frågor har jag undersökt hur Peps har uttalat sig men även hur han skildrats i svensk press. I insamlandet av artiklar har jag använt mig av Kungliga bibliotekets databas av dagstidningar. Jag har utgått från ett tidsspann mellan 1969 och 2020. Sökningens startdatum baserades på när första gången ordet ”reggae” förekom i svensk dagspress.[93] Det kan också nämnas att artikelsökningen ägde rum året innan Peps bortgång, 27 juni 2021, så artiklar som skrivits i samband med Peps bortgång förekommer inte i studien. Jag har valt att utgå från Sveriges största dags- och kvälls-tidningar och pressmaterialet

91 Ekelund, 2017, s. 47

92 Ehn, Billy & Löfgren, Orvar, 2012, s. 32-33

93 I Göteborgsposten den 22 juli 1969 nämns reggae som ”Jamaicas senaste modedans” i samband med nyheten om att den jamaicanska artisten Desmond Dekkers besöker Sverige för ett framträdande på Lisebergs konserthall samma kväll. Sidén, Hans. ”’Israelites’-idolen Desmond Dekker Al Stewart och Doris i ’Opopoppa’”. *Göteborgsposten*, 22/07/1969

inkluderar därför dagstidningarna *Dagens Nyheter, Sydsvenskan, Göteborgsposten, Svenska Dagbladet* och *Arbetet*, samt kvällstidningarna *Aftonbladet, Expressen* och *Kvällsposten*. Även en musikrecension från kulturtidskriften *Folket i Bild* förekommer. Jag har inte reducerat min sökning genom att utgå från detaljerade sökord, utan har i stället systematiskt gått igenom de träffar som kommit upp i samband med att jag sökt på ”Peps” och ”Peps Persson”. Till skillnad från intervjustudien har tematiseringen av tidningsmaterialet varit fastställd vid inhämtningens start. Jag har specifikt letat efter formuleringar, reflektioner, frågor och svar som berör diskurser om *autenticitet*, *äkthet* och *ursprung*. Det har alltså rört sig både om journalisters frågeformuleringar och skildringar av Peps, men även de svar som Peps ger i de intervjuer som förekommer i artiklarna.

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

Den egna relationen till forskningsfältet och forskningens intervjudeltagare har inneburit vissa utmaningar. Som diskuterats ovan kan det finnas källkritiska risker så som *hemmablindhet*, när forskaren saknar distansen till den kultur som undersöks. Samtidigt är det oundvikligt för en kulturanalytiker, oavsett relation till det aktuella forskningsfältet, att frigöra sig från sin egen subjektivitet. Det handlar i stället om att lyckas förekomma den och göra den transparant.

Den självreflexiva aspekten är en betydelsefull forskningsetisk faktor i undersökningar som använder människors erfarenheter och reflektioner som forskningsmaterial. Det är även viktigt att hanteringen av ett sådant personligt forskningsmaterial följer forskningsetiska riktlinjer. I min undersökning har jag använt mig av *Vetenskapsrådets forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning* som utgår från fyra grundläggande principer: forskaren ska informera forskningsdeltagarna om undersökningens syfte; deltagaren har rätt att själv bestämma över sin medverkan; personuppgifter som behandlas i samband med undersökningen är konfidentiella och förvaras där obehöriga inte kan ta del av dem; samt att de uppgifter som är insamlade om enskilda personer endast får användas i forskningssyfte.[94]

94 Vetenskapsrådet. *Vetenskapsrådets forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*, Stockholm: Vetenskapsrådet, 2002, (https://lincs.gu.se/digitalAssets/1268/1268494_forskningsetiska_principer_2002.pdf) [Hämtad 25/08/2022]

Att använda sig av en mängd olika material och metoder kan medföra risken att forskningsarbetet i sin helhet uppfattas spretigt och svårgripbart. Samtidigt speglar spretigheten just de olika nyanser och motsägelsefulla skiftningar som ryms i ett kulturellt fenomen. De olika kulturella artefakter som analyserats är alla viktiga komponenter som bidrar till att ge en bredare bild av den svenska reggaekulturens komplexitet. Det varierade forskningsmaterialet skapar möjligheter att upptäcka olika positioneringar och föreställningar som förekommer bland fältets aktörer, samtidigt som det hjälper till att fånga reggaekulturens gestaltningar av det förflutna ur olika vinklar. Mångfalden av metoder och material bidrar till att belysa att det finns varierande sätt att lokalisera och analysera reggaens olika förflutenheter samtidigt som det också ger en bild av hur särskilda historiska narrativ kan reproduceras i olika former.

Teoretiska perspektiv

MUSIK SOM KULTURELLT OCH SOCIALT FENOMEN

Min avhandling utgår från att musik är ett kulturellt och socialt fenomen som kan utveckla människans självförståelse, sprida kunskap, skapa samhörighet och/eller uttrycka motstånd. Musik kan också förflytta människan mellan tidsliga och rumsliga världar, utforska känslor och artikulera ideologiska ställningstaganden. Musikvetarna Odd Are Berkaak och Even Ruud betonar musikens betydelse i människans liv genom att lyfta fram hur musik fungerar som ”symboler i vardagen som vi använder för att orientera oss efter, för att ta ställning till olika värderingar, för att förstå andra [och] för att förstå var vi själva hör hemma”.[95] Berkaak och Ruud betonar också hur musik hjälper människan att begripliggöra sitt temporala sammanhang; musik kan ses som en reaktion på samtiden, men också på de olika förändringsprocesser som sker i samhället.[96]

Kulturbegreppet är mångdimensionellt och svårdefinierat. I min avhandling förhåller jag mig främst till två förståelser av kultur. Den ena definitionen inbegriper *konstnärliga* och *estetiska former*, så som konst, litteratur, film och musik. I enlighet med denna definition är en sång, en

95 Berkaak, Odd Are & Ruud, Even. *Den påbegynte virkelighet: studier i samtidskultur*. Oslo: Universitetsforlaget, 1992, s. 217

96 Lilliestam, 2009, s. 33

målning eller en danskoreografi exempel på olika kulturella uttryck. Den andra definitionen syftar till en *social gemenskap*, eller ”en större helhet: ett samhälle, en världsbild, ett livsmönster eller ett kollektivt medvetande.”[97] Min avhandling befinner sig nära båda dessa definitioner.

I min teoretiska diskussion kommer jag att fördjupa mig i den antropologiska förståelsen av kultur, som framför allt handlar om kommunikation, interaktion och meningsskapande. Billy Ehn och Orvar Löfgren beskriver kultur som ”de koder, förställningar och värden som människor delar (mer eller mindre, medvetet eller omedvetet) och som de kommunicerar och bearbetar i socialt handlande”.[98] Kultur kan genom denna beskrivning förstås som något som produceras och reproduceras genom sociala interaktioner, och som sker på olika nivåer och mellan olika aktörer. Ehn och Löfgrens förstår kultur som en aktiv process, där kommunikation och handling ständigt påverkar och förändrar olika positioner och ståndpunkter inom en kulturell gemenskap. I enlighet med Ehn och Löfgren ser jag svensk reggaekultur som dynamisk, föränderlig och mångfacetterad. För att ytterligare kunna fördjupa mig i hur reggaekultur skapas och tar form använder jag mig av Johan Fornäs hermeneutiska kulturmodell.

DEN HERMENEUTISKA KULTURTRIANGELN – TEXT, SUBJEKT OCH KONTEXT

Johan Fornäs beskriver i likhet med Ehn och Löfgren kultur som ett kommunikativt samspel, där kulturella fenomen utgörs av interaktioner mellan människor, mellan människan och hennes omgivning och mellan människan och det materiella. Utifrån ett hermeneutiskt perspektiv förstås kultur som dialektisk och ambivalent, bestående av olika spänningar och motsättningar:

> [Den hermeneutiska förståelsen av kultur] binder samman inre subjektiva skeenden med yttre objektiva artefakter och bygger på att erfarenheter och uttryck delas av fler än en individ. Dess ”intersubjektiva” eller mellanmänskliga fält förbinder därigenom det individuella med det kollektiva.[99]

Enligt denna hermeneutiska förståelse av kultur är den person-

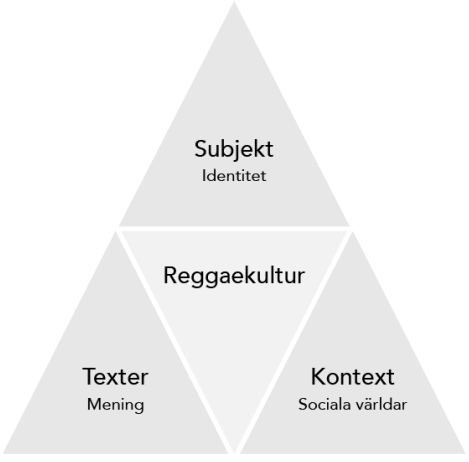
97 Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar, *Musiketnologi: en introduktion*, Gidlund, Hedemora, 2002, s. 117

98 Ehn, Billy & Löfgren, Orvar, 2001, s. 9

99 Fornäs, Johan, *Kultur*, Liber, Malmö, 2012, s. 102

liga tolkningen och tillskrivandet av mening grundläggande för hur människor skapar och ingår i kulturella gemenskaper. Fornäs tydliggör kulturbegreppets dynamik genom en *kulturtriangel*, som med hjälp av tre hörnstenar ringar in de olika interaktioner som medverkar till att skapa kulturella fenomen.

Enligt Fornäs bygger människans meningsskapande tolkningar på ”en triangulär samverkan av texter, subjekt och kontexter, där mänskligt formade ting, symboliska föreställningar och samverkande praktiker tillsammans formar betydelser, identiteter och sociala världar.”[100]



Figur 1. Redigerad version av Johan Fornäs kulturtriangel.

I det första hörnet finns subjektet, människans förståelse av sig själv. Subjektet förstår, tolkar och skapar mening genom en interaktiv kommunikation mellan sitt inre och sin sociala omgivning, och utvecklar därigenom individuella ståndpunkter såväl som kollektiva tillhörigheter. Det är genom denna interaktion mellan det inre och det yttre som människan utvecklar sin identitet. Identiteter bör förstås som fragmenterade och i viss mån motsägelsefulla eftersom de står i en ständig relation till det omgivande samhällets normer och kunskapstraditioner. Vissa normer har större inflytande än andra, och påverkar därför i större omfattning hur vi uppfattar oss själva och varandra. Fornäs menar att vissa sociala kategorier, så som klass, kön, sexualitet och etnicitet tenderar att fastna i så kallade sega strukturer, dominanta tankefigurer som människan medvetet och omedvetet påverkas av och förhåller sig till. Det kan skapa fixerade antaganden och föreställningar som kan

100 Fornäs, 2012, s. 102

vara svåra att bryta.[101] Ofta är det just genom olika kulturella uttryck, musikaliska, visuella eller verbala, som sådana normativa förställningar utmanas, där ett motstånd riktat mot de sega strukturerna kan artikuleras och spridas. I många fall har kulturella uttryck i form av musik, konst eller litteratur fungerat som en arena för förhandling som lett till förskjutningar av olika diskursiva föreställningar.[102]

Kulturtriangelns andra hörn kallar Fornäs för *texter*, vilket betonar hur kultur skapas genom människans interaktion med texter, händelser och föremål. Genom att tillskriva yttre företeelser och fysiska objekt en socialt överenskommen mening skapas samhörighet och kulturell gemenskap. Inom reggaekulturen kan detta till exempel handla om hur man tolkar en särskild låttext eller ett framträdande, men också hur man använder historiska personer, till exempel Bob Marley eller Marcus Garvey, eller historiska händelser, till exempel slaveriet, för att artikulera och legitimera kulturell tillhörighet.[103]

Detta hörn belyser således hur texter, materiella föremål eller företeelser kommer till liv och blir betydelsefulla utifrån en särskild associering och tolkning. Antropologen Arjun Appadurai menar att människans bedömning av till exempel ett föremåls betydelse styrs av olika *regimes of values*, lokalt och kulturellt reglerade värdesystem. Föremål laddas med symboliska värden som ger tingen särskild relevans. Föremålets betydelse är inte något bestående eller fixerat, utan förändras utifrån de olika kulturella och historiska miljöer och de värdesystem som föremålet befinner sig i.[104]

Både Appadurai och Fornäs poängterar att föremålens betydelse är kulturellt situerade, vilket i en reggaekontext kan innebära till exempel lejonet, Etiopiens eller Jamaicas nationella flagga, eller den jamaicanska ölen Red Stripe, utgör centrala symboliska markörer för kulturell gemenskap, samtidigt som föremålen kan ha andra eller mindre laddade betydelser i andra kulturella eller historiska sammanhang.

---

101 Fornäs, 2012, s. 76

102 Se till exempel Fornäs studie om jazzmusikens möte med det svenska samhället, Fornäs, 2004.

103 Marcus Garvey (1887-1940) var en ledande jamaicansk politisk aktivist inom den svarta nationaliströrelsen som inom rastafarirörelsen behandlas som en profet. Se Edmonds, Ennis B. *Rastafari: from outcasts to culture bearers*, Oxford University Press, Oxford, 2003, s. 35-36

104 Appadurai, Arjun (red.), *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1986, s. 3-5

Kulturtriangelns tredje hörn bidrar till att bättre förstå under vilka samhälleliga och strukturella omständigheter som gemenskaper och identiteter uppstår och förändras, och vilka yttre faktorer som påverkar hur vi förstår vårt sociala jag. Det tredje hörnet lyfter fram den *kontext* som meningsskapandet sker i, det sammanhang som subjektet utgår från i sin uppfattning av sig själv, sin sociala omgivning och den materiella världen. Enligt Fornäs kan kontexterna vara historiska, geografiska och sociala och förstås som olika *sociala världar*. Dessa sociala världar är konstruerade utifrån *institutionella dominansstrukturer*, maktordningar, som präglar och påverkar hur människan förstår sig själv och sin omgivning.[105]

SOCIALA FÄLT OCH SYMBOLISKT KAPITAL – KULTURENS INRE STRUKTUR

Fornäs hermeneutiska kulturtriangel bidrar till att förstå reggaekulturens yttre struktur och uppbyggnad, samtidigt som den betonar hur kulturella gemenskaper formas, reproduceras och samspelar med större samhällsordningar. Men för att komma närmare den inre kollektiva dynamiken kommer jag också använda mig av sociologen Pierre Bourdieus förståelse av *sociala fält* och *kulturellt kapital*. Att förstå svensk reggaekultur som ett socialt fält hjälper mig att kunna lokalisera interna logiker och gränsdragningar, medan begreppet kulturellt kapital bidrar till att lokalisera hur kunskaper och erfarenheter värdesätts i den uttalade gemenskapen.

Bourdieu menar att kollektiva gemenskaper förenade via till exempel vetenskap, litteratur eller konst är grundade i särskilda maktordningar. Maktordningar inom en kollektiv gemenskap styrs utifrån interna logiker där aktörens position inom gruppen avgörs genom hur man förstår och förhåller sig till dessa. Men det sociala fältet består inte av en fixerad makthierarki utan drivs av friktion och motsättningar:

> … föremålet för de strider som utkämpas inom fältet är monopolet på det legitima våld (den specifika auktoritet) som karakteriserar fältet i fråga. Striderna gäller med andra ord bevarandet eller omstörtandet av strukturerna för fördelning av det fältspecifika kapitalet.[106]

---

105 Fornäs, 2012, s. 59

106 Bourdieu, Pierre, *Texter om de intellektuella: en antologi*, B. Östlings bokförl.

Enligt Bourdieu organiseras alltså sociala fält utifrån interna logiker där gemenskapens dynamik utgörs av spänningsfyllda positioner. Friktionen uppstår genom att aktörer inom fältet antingen intar en position som bidrar till att bibehålla rådande idéer, eller så utmanar man i stället dessa, genom att öppna upp för nya perspektiv. Får de nya perspektivet genomslag, ändras den interna logiken, och de nya idéerna leder till en förskjutning av fältets maktordning. I striden om tolkningsföreträde förekommer det också uppdelningar inom fältet, så kallade subfält. Subfälten kan ha egna interna logiker som skiljer sig från andra grupperingar inom samma fält. I min undersökning ser jag en stor behållning i att förstå svensk reggaekultur som en samling olika subfält. Gränsdragningarna mellan subfälten kan till exempel formas mellan jamaicansk och svensk reggae, eller mellan de olika musikaliska förgreningar som finns inom reggaen.

Enligt Bourdieu så påverkas möjligheten att göra anspråk på det sociala utrymmet i ett fält utifrån den enskilde aktörens resurser, eller kapital. I de sociala fält som existerar inom kulturella verksamheter så som musik eller konst, är det inte nödvändigtvis det ekonomiska kapitalet som påverkar gruppens maktordning. Bourdieu har studerat den franska kulturella och intellektuella eliten under mitten av 1960-talet och hur de utifrån sin ansenliga status inom kulturvärlden har haft möjlighet att påverka vad som generellt anses vara ”god smak”. I det sociala fält som Bourdieu studerat är det i stället för det ekonomiska kapitalet ett *kulturellt* kapital som ger inflytande över distinktionen mellan god och dålig smak. Vad kapitalet utgörs av kan se olika ut i olika sociala fält. Bourdieu menar att det inom kulturella gemenskaper upprättas och upprätthålls en kulturell hegemoni som bygger på föreställningar om god respektive dålig smak. Det är således avgörande för aktörerna i det sociala fältet att förstå strukturen bakom den kulturella hegemonin - att kunna ”spela spelet” för att bibehålla sin maktposition.[107] Att besitta särskild kunskap om distinktionen mellan vad som anses vara god eller dålig smak kan därför ses som en form av maktanspråk, något som är vanligt förekommande inom många musikrelaterade gemenskaper, men även andra intressestyrda sociala grupper.

För Bourdieu sammankopplas kapital ofta med maktordningar baserade på klass, även ifall det inte nödvändigtvis gestaltas genom tillgång-

---

Symposion, Stockholm, 1992, s. 43

107 Bourdieu, Pierre, *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, [New ed.], Routledge, London, 1984

en av ekonomiskt kapital. Villkoren för att kunna påverka den kulturella hegemonin, till exempel genom att styra definitionen av god och dålig smak, baseras i hög grad fortfarande på klasstillhörighet, även om utbildning också kan bidra till ökat kapital. Utan att avfärda Bourdieus tonvikt på klassordningens betydelse, ser jag att det sociala fält som jag studerar organiseras utifrån fler hierarkier än klass. Mer eller mindre subtila strider över ”god smak” förekommer i allra högsta grad inom olika musikgemenskaper, men tolkningsföreträdet avgörs inte enbart av en så kallad överklass. Om man däremot förstår Bourdieus klassbegrepp mer flytande – som en sorts situerad elit som verkar på olika nivåer, i olika kontexter och som konstrueras kring olika värden – behöver inte klassperspektivet i maktanalysen av sociala fält nödvändigtvis ses som begränsande.

SUBKULTURELLT KAPITAL

Sociologen Sarah Thorntons vidareutveckling av Bourdieus begrepp *kulturellt kapital* tillför enligt mig en nyanserad förståelse av hur det kulturella kapitalet kan förstås i populärkulturella sammanhang, som inte nödvändigtvis styrs utifrån traditionella klasshierarkier. I sin studie om klubbkultur i Storbritannien under 1990-talet har Thornton modifierat Bourdieus kulturella kapital utifrån den *subkulturella logik* som hon ser att klubbarna i hennes studie förhåller sig till. Enligt Thornton utgår det subkulturella kapitalet från ett undergroundideal, där alternativa kulturella uttryck och attityder favoriseras och sätts i kontrast mot samhällets konventioner och trender. I studien lyfter Thornton fram hur nya former av dansmusik, dansstilar och klädkoder ständigt produceras och marknadsförs, vilket gör det svårt för klubbare eller rejvare att klassificera vad som egentligen kännetecknar gemenskapen. Vad som är konstant är däremot klassificeringen av den publik man *inte* anser sig tillhöra, vilket tar sig uttryck i en bestående opposition mot det så kallade mainstreamsamhället. Enligt Thornton grundar sig den subkulturella gemenskapen främst på vikten av att separera sig från det allmänna och vardagliga.[108]

I linje med Bourdieus resonemang ser Thornton att idéer om smak samspelar med sociala strukturer och interna hierarkier. Det subkul-

108 Thornton, Sarah. “The Social Logic of Subcultural capital” i Gelder, Ken & Thornton, Sarah (red.), *The subcultures reader*, Routledge, London, 1997, s. 200-201

turella kapitalet fungerar på liknande sätt som Bourdieus kulturella kapital; det bygger på en subkulturell maktordning som upprätthålls genom att till exempel känna rätt människor och ha rätt attityd, klädstil eller dansstil. Däremot ser Thornton att det inte nödvändigtvis är maktordningar baserade på klass som ackumulerar subkulturellt kapital. I stället grundar sig den subkulturella gemenskapen på ”microstructures of power entailed in cultural competition”.[109] Thorntons vidareutveckling av Bourdieus kulturella kapital bidrar till insikten att även i sociala fält som präglas av motkulturella eller rebelliska attityder existerar och verkar interna makthierarkier. Men även om Thornton främst diskuterar *subkulturell logik* eller *smak*, vill jag förtydliga de begränsningar jag ser i användandet av begreppet subkultur. Att förstå gemenskaper som subkulturer i dagens samhälle tenderar att utgå från att sociala tillhörigheter är fixerade och slutna. Fornäs menar att subkulturernas tidigare funktion och syfte har spelat ut sin roll, när det samtida samhället inte längre grundar sig på allmänt vedertagna uppfattningar gällande vad som är normalt och vad som är avvikande:

> När det blivit alltmer oklart vad det är att vara 'vanlig', blir det också svårt att entydigt vara 'annorlunda'. Medan tidigare motkulturer och konstnärliga avantgarden kunde profilera sig mot starka normalitetsideal, är det idag svårt att entydigt säga hurdana 'normala' stilar och livsstilar är. Gränserna mellan mainstream och subkulturer har luckrats upp, och ett fåtal tydliga avvikare bryter inte längre av mot en grå massa, utan en stor mångfald av nyansrika varianter spelar mot varandra.[110]

Att förstå reggaekultur i Sverige som en subkultur kan således te sig problematiskt och något förlegat. Subkulturs-begreppet är svårapplicerbart och begränsar möjligheterna att fånga hur varierande, motsägelsefulla, fragmenterade och tillfälliga identiteter och gruppgemenskaper kopplade till musik kan vara. Emellertid finns det en viktig och bärande poäng i att förstå ”det subkulturella” som en sorts maktutövande logik som används för att särskilja bland annat det ”äkta” från det ”oäkta”. I min avhandling förstår jag den subkulturella logiken som ett diskursivt distinktionsverktyg som bygger på dominanta föreställningar delvis rörande ”rätt” smak, klädstil eller dansstil, men också gällande ”rätt”

109 Thornton, 1997, s. 208

110 Fornäs, Johan, 'Navigationer på kulturfloden: stilskapande som kommunikativ praxis', i Fornäs, Johan (red.), *Unga stilar och uttrycksformer*, B. Östlings bokförl. Symposion, Stockholm, 1992, s. 101

värderingar och ställningstaganden. Den subkulturella logiken bygger på särskilda värden kopplade till ett avståndstagande från det som uppfattas vara det etablerade, kommersiella, normativa och hegemoniska. Motståndskraften som finns i den subkulturella logiken behöver inte heller vara knuten till en särskild klassposition, hudfärg eller kön. Således kan en subkulturell logik till exempel användas av en vit medelålders reggaeentusiast med en medelklassbakgrund vars musikintresse inte nödvändigtvis tar sig uttryck genom en utpräglad radikal stil eller ett hängivet klubbesökande. Framför allt kännetecknas den subkulturella logiken genom en positionering och ett förhållningssätt gällande det som uppfattas vara det kommersiella, det normativa och det traditionella.

Fornäs kulturmodell och Bourdieus idéer kring sociala fält och kulturellt kapital bildar tillsammans en förståelse av kultur som involverar olika nivåer. Fornäs bidrar till att belysa kulturens olika verksamma komponenter och hur dessa samverkar med och präglas av samhälleliga strukturer, medan Bourdieus teorier om sociala fält och kulturellt kapital fördjupar förståelsen för kulturens inre dynamik och maktrelationer. Min undersökning utgår från en förståelse av reggaekultur som inbegriper ett dialektiskt samspel både mellan aktör och struktur och mellan kollektiv och individ.

REPRESENTATIONER SOM KULTURELL KOMMUNIKATION

Som tidigare diskuterats bygger kulturella gemenskaper till stor del på att förstå och dela vad Stuart Hall kallar för ”konceptuella kartor”, det vill säga att man klassificerar, organiserar och begripliggör omvärlden genom liknande referensramar.[111] Kulturer består av ett kollektivt meningsskapande, där människor delar en särskild tolkning. Enligt Hall ingår människans förmåga att tolka sin omgivning i två olika typer av representationssystem. Det första systemet av representationer hör samman med en mer direkt, mental och grundläggande förståelse av den fysiska omgivningen. Utifrån denna förståelse uppfattas till exempel en hatt endast deskriptivt: utifrån dess form och funktion. I det andra representationssystemet tillskrivs hatten mer komplexa betydelser, som tar form genom en kommunikation och interaktion med den yttre omgivningen. Hatten begripliggörs genom socialt överenskomna tolk-

111 Hall, 2013, s. 4

ningar – till exempel kan en hög svart hatt representera klass eller en särskild tidsperiod, en basker kan representera en särskild nationalitet och en stickad mössa, i färgkombinationen röd, gul och grön, kan representera en musikkultur eller en religiös rörelse. I det sistnämnda representationssystemet samverkar den grundläggande och mer deskriptiva förståelsen av hatten med en uttalad symbolik, präglad av en särskild kulturell och historisk kontext. Det är således tolkningsramen, förmågan att förstå den symboliska kommunikation som en representation bygger på, som utgör konturerna för en kulturell gemenskap.[112] Att förstå de representationer som produceras i reggaekulturen (och även i andra populärkulturella fenomen) handlar således om att behärska det socialt överenskomna kodspråket, den kulturella mening som tillskrivits exempelvis särskilda föremål, symboler, praktiker, människor eller händelser.

REPRESENTATIONER AV DET FÖRFLUTNA

Många estetiska uttryck, musik inkluderat, bygger till stor del på insikter och återberättande som rör tidigare erfarenheter. Det förflutna finns ofta närvarande i de berättelser eller upplevda känslor som förmedlas genom texter, ljud och publika framträdanden. Musiken använder sig både explicit och implicit av historia, vilket kan härledas till det personliga, självupplevda eller till mer allmänt vedertagna narrativ rörande det förflutna.

De historiska skildringar som förekommer i populärkulturen kan förklaras enligt historikern Raphael Samuels som inofficiella kunskaper om historia, präglade av människans sociala och kulturella interaktioner.[113] Till skillnad från till exempel skol- och museiverksamhet vars uppdrag är att förmedla historia sker mötet med historien i musikens värld utan särskilda krav på sanningsenlighet. Likväl påverkar de historiska narrativ som används i låttexter, musikvideor eller liveframträdanden hur människan förstår det förflutna. Enligt Klas-Göran Karlsson kan det mänskliga mötet med det förflutna förstås utifrån ett *genetiskt* respektive *genealogiskt* perspektiv. I det genetiska perspektivet möter ”historien oss i samtiden”. Historien uppfattas som kronologisk

112 Hall, 2013, s. 2-5

113 Samuels, Raphael, *Theatres of memory: past and present in contemporary culture*, Verso Books, London, 2012, s. 5-6

och linjär, och rör sig framåt mellan ett *då* och ett *nu*. I det genealogiska perspektivet är mötet med historien i stället mer fragmenterat och grundat i ett aktivt uppsökande. Den historia som lyfts fram är specifikt utvald, och värderas som betydelsefull på grund av särskilda kollektiva föreställningar eller individuella behov.[114] I linje med Karlssons genealogiska förståelse av historia, ser jag de förflutenheter som förekommer i svensk reggaekultur som historiekonstruktioner skapade och drivna av både kollektiva och individuella meningsskapande processer.

Enligt historikern Peter Aronsson samspelar reproduktionen av offentliga historiska narrativ med det personliga meningsskapandet. Han menar att olika former av historiekonstruktioner legitimeras utifrån att de fyller en mening på en personlig nivå eller på en mer omfattande gruppnivå. För att aktivt förvalta och bidra till återskapandet av ett särskilt förflutet, behöver den bild eller berättelse som förmedlas i det normativa narrativet beröra på ett känslomässigt plan.[115]

Utifrån Karlsson och Aronssons resonemang reproduceras de utvalda historiska narrativ som förekommer inom reggaekulturen just för att de tillför en särskild betydelse och mening.[116] Vidare menar Karlsson att människans uppfattning om det förflutna även utvecklas genom interaktioner med till exempel texter, föremål, och utförande av särskilda praktiker. Människans förståelse av det förflutna sker genom en kommunikativ process, där användandet av historia ”kan vara koppla[t] till strävandet att skapa eller förstärka olika slags identiteter, att väcka indignation över upplevda orättvisor, eller att legitimera olika slags maktförhållanden”.[117]

De historiska konstruktioner som används i reggaekulturen ser jag alltså som meningsbärande berättelser som bidrar till att skapa sammanhang och bekräfta kulturell och social tillhörighet. Fornäs, Hall och Karlsson ser samtliga den kontextbundna tolkningen som utgångspunkt för hur människan förstår och förhåller sig till sig själv och sin sociala omgivning. De tolkningar och användande av historia som förekommer i den svenska reggaekulturen kan därför förstås som representationer av det förflutna – som symboliskt laddade konstruktioner av historia som ingår i en identitetsskapande process. Att förstå det historiska använ-

114 Karlsson, 2010, s. 43-45

115 Aronsson, Peter, *Historiebruk: att använda det förflutna*, Lund, 2004, s. 285

116 Karlsson, 2010, s. 27

117 Karlsson, 2010, s. 23

dandet i den svenska reggaekulturen som representationer av det förflutna öppnar upp för möjligheten att komma närmare historiens komplexa och subtila roll både i människans individuella identitetsskapande och i utformandet av kulturella gemenskaper.

AUTENTICITET – ETT VERKTYG FÖR SOCIAL OCH KULTURELL GRÄNSDRAGNING

Både kollektiva gemenskaper och individuella identiteter tar form genom föreställningar om skillnader och distinktioner mellan grupper och människor. Socialantropologen Thomas Hylland Eriksen menar att sociala identifikationer skapas genom att människan ”fastställer och upprätthåller osynliga men socialt effektiva gränser mellan *vi* och *dom*”.[118] För musikrelaterade gemenskaper skapas skiljelinjer just kring föreställningar om musik. Till exempel kan typen av musik eller förhållningssättet till musik vara avgörande för hur man inom musikgemenskaper definierar *vi* och *dom*. I den reggaerelaterade gemenskapen dras en sådan gränsdragning inte nödvändigtvis mellan de som lyssnar och de som inte lyssnar på reggae, utan kan, som undersökningen visar, även beröra distinktioner mellan jamaicansk och svensk reggae, mellan äldre och nyare reggae och så vidare.

Musiketnologerna Dan Lundberg och Gunnar Ternhag menar att musikkulturer formas utifrån en dialektisk relation till den Andre. De hämtar inspiration från antropologen Fredrik Barths teoretiska resonemang gällande etnicitet. För Barth är kategoriseringen etnicitet en social konstruktion som i stället för att utgå från specifika kulturdrag snarare handlar om känslan av att tillhöra en kultur som särskiljer sig från andra. I ett sådant perspektiv är det kulturens *gränser* snarare än kulturens *innehåll* som står i fokus.[119] Lundberg och Ternhag menar att musikkulturella gemenskaper kan förklaras på ett liknande sätt, där just gränsdragningarna medverkar till att definiera sammanhållningen. Det är därför viktigt att kulturanalyser inte enbart fokuserar på att lokalisera specifika praktiker eller symboler med avsikten att fånga en kulturs typiska kännetecken. En sådan typ av kulturanalys missar Barths poäng, nämligen att kulturella gemenskaper är relationella och inte kan förstås

118 Eriksen, Thomas Hylland, *What is anthropology?*, Second edition, Pluto Press, London, 2017, s. 153

119 Lundberg & Ternhag, 2002, s. 124

som bestämda eller enhetliga. Följaktligen kan det vara mer fruktbart att förstå kulturella gemenskaper utifrån hur gränser kring dom uppstår, upprätthålls och förändras.

Inom de sociala fält som utgörs av musikrelaterade gemenskaper skapas ofta gränsdragningar i diskussioner gällande musikalisk kvalitet, där begreppet *autenticitet* ofta fungerar som en form av kvalitetsgaranti. Musiketnologen Martin Stokes ser att föreställningar om autenticitet och äkthet spelar en central roll i skapandet av distinktioner mellan vad som förstås som rätt och fel, bra eller dåligt inom musikvärlden. Han menar därför i likhet med Barth, att det är gränsens upprätthållande som är av intresse att studera, snarare än innehållet.[120]

I linje med Stokes resonemang ser Lars Lilliestam begreppet autenticitet som ”ett slagträ som används i den ständiga symboliska kampen för att skapa och upprätthålla en identitet och för att skilja ett ’vi’ från ’andra’, ’oss med smak’ från dem utan”.[121] Autenticitets-begreppet har en legitimerande funktion som bekräftar en särskild identifikation eller tillhörighet. På många sätt kan ett anspråk på autenticitet i en reggaekontext liknas vid det anspråk på god smak som Bourdieu diskuterar i relation till den franska kultureliten. Att förstå och förhålla sig till vad som uppfattas äkta eller oäkta påverkar det kulturella kapitalet, och fungerar som ett inkluderande – eller exkluderande – socialt verktyg.

Den svenska reggaekulturen består av många olika röster och positioneringar där uppfattningen om det äkta, såväl som det oäkta kan skilja sig åt mellan olika subfält. I sin avhandling om punk och autenticitet diskuterar sociologen Erik Hannerz den subkulturella autenticitet som utmärker sig genom ett avståndstagande från *mainstream*, det konventionella. Enligt Hannerz bör varken den subkulturella autenticiteten, mainstreamsamhället eller mainstreammusiken förstås som fasta entiteter, utan snarare som flytande konstruktioner som samspelar med varandra. Mainstream bör snarare förstås som en subkulturell konstruktion, där separationen från det som uppfattas som mainstream också bidrar till att definiera det subkulturella.[122] Den subkulturella logiken kring

120 Stokes, Martin. “Introduction: Ethnicity, identity and music” in *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*, Stokes, Martin (red.), Berg, Oxford, 1994, s. 6-7

121 Lilliestam, 2009, s. 245

122 Hannerz, Erik, *Performing punk: subcultural authentications and the positioning of the mainstream*, Department of Sociology, Diss. Uppsala : Uppsala universitet, 2013,Uppsala, 2013, s. 63-67

mainstream upprätthåller således både en distinktion till det artificiella, samtidigt som den också har en förenande funktion. I Hannerz resonemang tydliggörs hur både det autentiska och det artificiella bör förstås som kontextbundna konstruktioner. Vad som är bestående är således den dynamiska relationen mellan äkta och oäkta och behovet av att använda kategoriseringen. Emellertid är innehållet, det som uppfattas vara äkta eller oäkta, föränderligt och skiftande. Till exempel kan massproducerade jamaicanska dancehallhits uppfattas av några reggaefans som kommersiella och artificiella, samtidigt som andra reggaefans upplever dem som mer autentiska i relation till svenska reggaeproduktioner.

FÖRESTÄLLNINGAR OM URSPRUNG

I mitt empiriska material har jag upptäckt ett samband där olika anspråk på autenticitet ofta är sammankopplat med uppfattningen om att det ursprungliga också är det äkta och oförstörda. Föreställningar om ursprung spelar ofta en central roll när en artist, ett framträdande eller en låt legitimeras och accepteras av fans eller musikjournalister. Men både begreppet *autenticitet* och *ursprung* innefattar olika förståelser och betydelser, vilka präglas av intressen från både musikens konsumenter och producenter. Sociologen och bluesforskaren David Grazian ser autenticitet som en idealiserad föreställning om en särskild verklighet, som i bluessammanhang och även i reggaesammanhang, ofta inbegriper förställningar om ras och svarthet. Musiktraditionernas ursprung associeras med svarta kroppar och svarta erfarenheter. Autenticitet bedöms ofta utifrån ett framträdandes eller en artists trovärdighet, vilket grundar sig i artistens eller bandets förmåga att agera på ett uppriktigt och naturligt sätt.[123] *Det ursprungliga* kan associeras till kulturer, nationer och platser, eller till särskilda förflutna. Det kan också sammankopplas med föreställningar om artisters originalitet, där artistens etnicitet, hudfärg, kulturella bakgrund, uppväxtförhållande eller förmåga att vara i kontakt med sitt sanna jag kan vara komponenter som påverkar hur *äkta* en artist framstår.[124]

123 Grazian, David, *Blue Chicago: the search for authenticity in urban blues clubs*, University of Chicago Press, Chicago, 2003, s. 10-11

124 Lilliestam, 2009, s. 230-237

Det inre ursprunget

Musikvetaren Even Ruud menar att vissa föreställningar om autenticitet bottnar i antagandet att människan har en inre, äkta kärna. När man i musiksammanhang diskuterar musikens äkthet och autenticitet, rör det sig ofta om att lokalisera graden av en artists originalitet.[125] Det starka behovet av originalitet kan spåras till de kommersiella krafter som påverkar de flesta framgångsrika musikproduktioner idag. En kommersiell anpassning hotar ofta de konstnärliga eller politiska ambitioner som musiken bottnar i. Trovärdigheten hos en artist handlar därför ofta om att vara sann i sitt emotionella och kreativa uttryck och/eller var trogen sina politiska övertygelser och det konstnärliga idealet och inte låta sig påverkas av kommersiella intressen. Lilliestam ser också hur föreställningar om musikers autenticitet ofta är kopplat till myten om den lidande konstnären, som bygger på idén om att äkta konstnärlighet handlar om personliga kriser och lidande. I mörkret finns trovärdigheten, vilket samtidigt också speglar en skepsis inför äktheten i musik med ett mer uppåt och glättigt sound.[126] Ursprungligheten associeras här med artistens eller konstnärens sårbara inre. Det är genom att vara i kontakt med sitt autentiska jag som en konstnär uppfattas kunna förmedla äkta och erfarna känslor. Med Lilliestams ord så bottnar artisters och musikers trovärdighet ofta i föreställningen om att musik ”på något sätt handlar om eller återspeglar det liv man levt”.[127]

Autenticitet, ursprung och lokalitet

Kulturgeograferna John Connell och Chris Gibson ser konstruktioner av autenticitet och äkthet nära sammanknutet med både rumsliga och tidsliga uppfattningar. Geografiska regioner som ses som ursprungliga för en särskild musiktradition föreställs ofta vara fyllda med en särskild kreativitet och innovation som med hjälp av bland annat mediala framställningar utgör musikgenrens autentiska essens. Trots att många musikgenrer har tolkats och omvandlats genom en mängd olika transnationella variationer existerar det fortfarande starka diskursiva föreställningar om hur olika sound hör ihop med särskilda kulturella ursprung.[128]

---

125 Ruud, Even, *Musikk og identitet*, Universitetsforlaget, Oslo, 1997, s. 120

126 Lilliestam, 2009, s. 236-238

127 Lilliestam, 2009, s. 242

128 Connell, John & Gibson, Chris, *Sound tracks: popular music, identity and pla-*

Musikens koppling till ett särskilt lokalt ursprung kan i vissa fall vara ett uttryck för lokal stolthet och identitet, samtidigt som betoningen på det lokala ursprunget också kan pådrivas av ekonomiska intressen. Connell och Gibson menar att populärmusikens säljstrategier ofta är sammanflätande med en ”autenticitetsideologi”, som präglas av olika föreställningar om musikens ursprung.[129] Det är inte ovanligt att man aktivt marknadsför det som uppfattas som traditionellt och genuint kulturellt, något som Connell och Gibson anser vara problematiskt. Genom att associera en musikgenre med en särskild plats eller förflutet skapas köpkraftiga igenkänningsfaktorer, kommoditeter, som kan produceras i en större skala. Reggae associeras till exempel med visuella bilder av sol och karibisk strand, men också med ett urbant fattigt Kingston. Båda framställningar bidrar till att skapa en bild av musiken, som tilltalar olika målgrupper. Connell och Gibson lyfter hur nostalgi spelar en betydelsefull roll i populärmusikens anspelningar till det förflutna och det ursprungliga. Musiken framkallar en längtan efter svunna tider, en romantiserad bild av det förflutna som sammanvävs med mottagarens personliga känslor och minnen, ofta kopplade till bekymmersfria ungdomsår.[130]

Att tillskriva musikkulturer och musiktraditioner en autentisk status medför ofta en exotisering och fixering av en region eller kultur som samtidigt ignorerar hur samtida musik migrerar och ingår i olika transnationella flöden där den plockas upp, tolkas och omarbetas både i sin lokala hemvist och i andra delar av världen.[131]

Rasifierad autenticitet och föreställningar om kulturellt ursprung

Kulturgeografen Katarina Mattsson menar att i det västerländska turistiska sökandet finns tendensen att ”det autentiska alltid förläggs ’någon annanstans’, antingen i andra historiska perioder eller i andra kulturer”.[132] Föreställningar om autentisk kultur menar Mattson bygger på kunskapstraditioner rotade i en eurocentrisk världsbild, som utgår från

ce, Routledge, London, 2003, s. 44

129 Connell & Gibson, 2003, s. 29

130 Connell & Gibson, 2003, s. 19

131 Connell & Gibson, 2003, s. 28-29, 44

132 Mattsson, Katarina, *Turistisk vithet och begäret till den andra*, Tankekraft förlag, Hägersten, 2016, s. 50

att det finns ”orörda” och ”genuina” kulturer, som inte besudlats av västvärldens moderna utveckling. Mattsson beskriver också hur begreppet autenticitet rymmer en *imperialistisk nostalgi*, en kolonialt rotad tankefigur som handlar om en längtan och saknad efter ett oförstört samhälle, bortom det moderna samhällets rationalism och kapitalistiska artificialitet.[133] Dessa kunskapstraditioner färgar i viss mån även de diskussioner som rör musikalisk autenticitet inte minst i relation till de musikgenrer som ofta benämns som svarta och/eller icke-västerländska med en tydlig koppling till en särskild geografisk hemvist.

Att kategorisera musikgenrer som svarta öppnar upp för en rad funderingar. Vad associeras egentligen med en sådan svarthet? Och vilka aktörer medverkar till att associera särskild musik som svart? Förståelsen av svarthet i relation till musik har aktivt använts både av producerande och konsumerande aktörer. Inom genrer som jazz, blues, reggae och hiphop spelar svartheten en viktig symbolisk och politisk roll, i det att den bidrar till att binda samman den afrikanska diasporan med det historiska arv som slaveriet och kolonialismen fört med sig. Paul Gilroy har studerat brittisk hiphop och menar att musik med ursprung i den afrikanska diasporan ofta har spelat en betydelsefull roll i utvecklingen av en svart självförståelse och identifikation bland Storbritanniens unga svarta. I utformandet av en global och sammanbindande svart identitet uppstår en gemenskap som fyller nya politiska, kulturella och sociala betydelser i olika lokala kontexter. Frågor om jämlikhet, erfarenheter av rasism och social marginalisering blir globala samhällsproblem, som binds samman genom en växande medvetenhet kring det historiska arv som ofta utelämnats i den vita historieskrivningen.[134]

I musikvärlden har frågor som rör svartas representation och erfarenheter i det offentliga rummet också inkluderat frågor som rör vitas interaktioner med svarta musikkulturer. Debatten utgår från två perspektiv där ett intrakulturellt lånande å ena sidan beskrivs som en kulturell appropriering, ett utbyte som sker utifrån asymmetriska maktrelationer, där vita historiskt sätt har gynnats i en mycket högre utsträckning av ett sådant utbyte. Kulturell appropriering betyder också att det nya användandet ofta saknar en historisk medvetenhet där musiktraditionernas ursprung ignoreras och exploateras för eget syfte.

---

133 Mattson, 2016, s. 50-51, 55

134 Gilroy, Paul. ”Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a ”Changing” Same.” *Black Music Research Journal*, 11:2, 1991, s. 115–117

Å andra sidan uppfattas ett intrakulturellt lånande som ett naturligt inslag i den samtida globala världens transnationella flöden av människor, kulturer och traditioner. Att ständigt markera ett rasrelaterat ägandeskap över olika kulturella uttryck anses riskera en reproducering av essentialistiska antaganden gällande etnicitet och hudfärg.[135]

Hall ställer sig kritisk till att kategorisera särskild musik som svart. Han menar att benämningen ignorerar det faktum att alla kulturella traditioner i grunden är hybrider, influerade av och uppblandade med andra kulturella traditioner. Hall menar att det genom att utgå från att det existerar en svart essens inom vissa populärmusikaliska grenar markerar en skillnad mellan ”våra traditioner och deras”. Upprätthållandet och produktionen av skillnad har bidragit till en binär oppositionell relation, där svarthet och vithet definieras i *motsats* till varandra. Vidare menar Hall att kategoriseringen svart tenderar att utgå från att svarthet är något naturligt och biologiskt, snarare än att förstå hur kategorin svart är en historisk och kulturell idé, som befinner sig i ständig rörelse och i relation till sin samtida omgivning. Hall är medveten om att det finns särskilda distinkta historiska händelser som kan definieras som svarta erfarenheter, men vill poängtera hur en svart erfarenhet samtidigt består av fler komplexa individuella lager, där svartheten kan vara sekundär eller helt enkelt uppfattas väldigt olika beroende på till exempel klassbakgrund, kön, sexualitet eller generationstillhörighet.[136]

Paul Gilroy menar i linje med Halls resonemang att en global svart identitet inte enbart bör förstås som en förenande solidaritet mellan alla svarta människor. Den rymmer också problematiska föreställningar om en essentialistisk svarthet, som bland annat vuxit sig stark genom de panafrikanska ideologiska strömningar som utgår från att alla människor med en afrikansk härkomst ingår i ett ”naturligt” förband. Idén har bland annat förespråkats av den jamaicanska politiska aktivisten Marcus Garvey som inom rastafarirörelsen har en upphöjd profet-status. Hans stora inflytande i den religiösa rörelsens teologi speglas även i den jamaicanska rootsreggaen, där Garvey och hans ideologiska idéer ofta hyllas och citeras i olika låttexter. I takt med att svart musik blivit ett globalt kommersiellt fenomen ser Gilroy en tendens i populärmusiken där kulturellt ursprung ofta sammanvävs med autenticitet. Han menar

135 Haynes, 2019, s. 997

136 Hall, Stuart. ”What Is This ”Black” in Black Popular Culture?” *Social Justice*, Vol: 20, No. 1/2 (51-52), 1993, s. 110-112

att vissa musikproduktioner anses vara oäkta och utan ett kulturellt eller estetiskt värde, just på grund av deras avstånd till ursprunget. Gilroy ser den populärkulturella marknaden som en central komponent i upprätthållandet av idén om en autentisk svarthet. Den kommersiella processen har bidragit till att särskilda stilistiska uttryck, till exempel hoodietröjan eller dreadlocks-frisyren, har blivit rasifierade kommoditeter förknippade med en sorts svart kulturell essens, som i sin tur har kommit att representera en eftertraktansvärd autenticitet.[137]

En liknande slutsats drar sociologen och hiphopforskaren Jason Rodriguez, som menar att vita amerikaners appropriering av hiphop inte handlar om att uppnå en svart identitet, utan snarare att ta efter karaktärsdrag kopplade till föreställningar om svarthet. Många vita amerikanska hiphopfans använder kulturella symboler förknippade med hiphopkultur utan att ta hänsyn till deras historiska och kulturella arv, eller deras koppling till rasdiskriminering. Enligt Rodriguez blir svartheten en kulturell signifikant, som skapar en upplevd likhet med icke-vita människor, där man eftersträvar att uppnå ”svarthetens coolhet”. Rodriguez menar att detta speglar ”the irrelevance of race in their own lives.”[138] För att kunna förklara och rättfärdiga sin plats i hiphopvärlden och förklara sitt engagemang i en svart musikstil använder vita hiphopfans sig ofta av en färgblind ideologi, som bidrar till att tona ner ”racially coded meanings” ur hiphopen. Färgblindheten bottnar i en ”myth of sameness”, som saknar insikten i hur vithet villkorar och styr vad som uppfattas normalt och allmängiltigt.[139] Rodriguez ser en problematik i dessa tendenser, då han menar att färgblindheten ignorerar de rasrelaterade ojämlikheter som existerar i samhället. Även om många av de vita hiphopfans som Rodriguez intervjuat ser politik i hiphop, tenderar det politiska perspektivet sällan att sammankopplas med svarta erfarenheter av utsatthet och diskriminering. Ofta ersätts teman om svart frigörelse med teman om en universell frigörelse och självständighet.[140]

Men vad baseras dragningskraften till ”det svarta” på? Genusvetaren bell hooks menar att populärkulturen reproducerar idén om att det finns något åtråvärt och spännande i mötet mellan svarta och vita kroppar.

---

137 Gilroy, 1991, s. 118, 122-124

138 Rodriguez, Jason. “Color-Blind Ideology and the Cultural Appropriation of Hip-Hop”, *Journal of Contemporary Ethnography* Vol 35:6, 2006, s. 646

139 Rodriguez, 2006, s. 646

140 Rodriguez, 2006, s. 661

Särskiljandet mellan svarta och vita kroppar underbyggs av en kommersiellt förpackad primitivism, där idén om de Andra kontrasterar mot den vita tillvaron, som förknippas med det normala och vardagliga;

> The commodification of Otherness has been so successful because it is offered as a new delight, more intense, more satisfying than normal ways of doing and feeling. Within commodity culture, ethnicity becomes a spice, a seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture.[141]

hooks menar att den vita västvärldens fascination gällande det till synes annorlunda och primitiva kan spåras till imperialistiska maktstrukturer som delvis bygger på sexuella fantasier och begär efter den Andre. Icke-vita kroppar har genom historien tillskrivits en mystik och fascination kopplad till föreställningen om en inneboende vildhet präglad av ett oförstört liv nära naturen. Här sammanvävs fysisk åtrå med en längtan efter ett förflutet som representerar en tid innan de omfattande moderna samhällsförändringarna ägde rum. Inom populärkulturen används återkommande representationer av svarthet som innehåller en imperialistisk nostalgi som hyllar ”det primitiva” och således skapar en kontinuitet mellan samtiden och koloniala föreställningar om rasifierade skillnader.[142]

Enligt hooks har de framställningar och representationer av icke-vita kroppar som anspelar på erotik och exotism i populärkulturen en särskilt stark dragningskraft för unga vita i det västerländska kapitalistiska samhället. Hon lyfter fram hur unga i det postmoderna samhället inte enbart utmanas av hög arbetslöshet och ekonomiska orättvisor, utan att de också växer upp med en ”postmodern malaise of alienation”: en rotlöshet och en avsaknad av en grundläggande identifikation. Att hänge sig åt den Andre kan därför vara en utväg för de unga som känner sig svikna av den västerländska civilisationen, något som hooks menar kan framstå som ett attraktivt alternativ för både svarta och vita ungdomar. Fokus på rasifierade skillnader och annorlundahet genererar en hoppfull bild av att det existerar en tillhörighet som kan erbjuda något som majoritetssamhället inte kan.[143]

---

141 hooks, bell, *Black looks: race and representation*, Routledge, New York, 2:a uppl., 2015, s. 21

142 hooks, 2015, s. 25

143 hooks, 2015, s. 25-26

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

I det här kapitlet har jag skrivit fram de teoretiska utgångspunkter som undersökningen grundar sig på. Inledningsvis definieras kulturbegreppet och således även undersökningens empiriska fält: den svenska reggaekulturen. Med hjälp av Fornäs, Bourdieu och Thorntons sociologiska kulturperspektiv förstår jag svensk reggaekultur som en levande och dynamisk process, formad genom *yttre strukturer*, *inre gruppordningar* och *ett individuellt identitetsskapande*. I avhandlingen fungerar kulturbegreppet inte bara som ett bärande analysverktyg utan även som ett teoretiskt utgångsläge eller en form av grundläggande teoretisk förståelseram.

Jag har vidare tagit hjälp av Hall för att förstå hur kulturella gemenskaper som svensk reggaekultur kommunicerar. Gemenskaper formas utifrån delade referensramar – tolkningar och kodspråk som tillför en särskild mening och som ofta kan vara unika för gruppen. Hall förklarar denna symboliska kommunikation utifrån ett kollektivt användande av olika representationer. I min undersökning är jag särskilt intresserad av att komma åt hur och varför särskilda historiska narrativ används och tillskrivs betydelse i svensk reggaekultur. Användandet av historiska narrativ, referenser och symboler i svensk reggaekultur ser jag som exempel på Bourdieus begrepp kulturellt kapital. Olika förflutenheter kan beskrivas som dynamiska verktyg som medverkar både till att forma och utmana gemenskapens gränser. Reggaens historiska gestaltningar fyller således en symbolisk och social funktion där de fungerar som komponenter i det kollektiva kodspråket. Med inspiration från Hall förstår jag dessa som *representationer av det förflutna*. Således är det de historiska narrativens symboliska betydelse som jag fokuserar på i undersökningen. Detta undersöks bland annat i avhandlingens första empiriska kapitel, där reggaens användande av den historiska myten om Babylon analyseras.

Svensk reggaekultur, liksom andra kulturella gemenskaper, består av olika individer som finner samhörighet och mening i det specifika sammanhanget. Det kollektiva meningsskapandet samverkar således med ett personligt meningsskapande. Som Karlsson betonar fungerar reproduktionen av olika historiska narrativ på ett liknande sätt – endast de förflutenheter som tillför mening hålls levande. Aronsson gör en fruktbar uppdelning mellan offentliga och privata förflutenheter, vilket i min undersökning tydliggör hur reggaekulturens historiska meningsskapande existerar och verkar genom både kollektiva och individuella processer. Detta fokuserar jag särskilt på i mitt fjärde empiriska kapitel,

där reggaefans kopplar samman sitt reggaeintresse och sin reggaeidentifikation med personliga föremål och tatueringar.

Föreställningar kring autenticitet och äkthet har många musikforskare identifierat som centrala i hur musikalisk kvalitet bedöms och värderas. Musikfans förhåller sig ofta till olika autenticitetsdiskurser för att visa sin musikaliska kunskap och således förstärka sin gruppegitimitet. Många av föreställningarna som rör musikalisk äkthet och autenticitet innehåller historiska dimensioner, där musikens ursprung spelar en viktig roll. Ursprungets betydelse ser jag som särskilt relevant i mitt forskningsfält som rör en musikkultur med rötter i en helt annan kulturell, historisk och socio-ekonomisk kontext. När ursprung kopplas samman med autenticitet i musiksammanhang kan detta härledas till olika typer av ursprunglighet. Det kan röra sig om en artists personliga inre äkthet – det emotionella, idealistiska eller konstnärliga ursprunget som ofta hotas att förställas vid kommersiella framgångar. Det kan också röra musikgenrers geografiska eller kulturella ursprung, som enligt Connell och Gibson ofta uppfattas som mer autentiska än de hybrida transnationella varianter som utvecklas på andra platser.

Reggaen har i många populärkulturella sammanhang beskrivits som en svart musikgenre, vilket också bidragit till att musikgenren omges av rasifierade autenticitetsdiskurser där svartheten fungerar som en autenticitetsmarkör. I denna diskurs undersöker jag i avhandlingen hur svenska, ofta vita, reggaefans förhåller sig till och interagerar med reggaens jamaicanska ursprung, som kan representera musikalisk kännedom och tillhörighet, samtidigt som särskilda förhållningssätt också kan signalera kulturell appropriering och färgblindhet. Det jamaicanska ursprunget blir således också en fråga som berör den svenska reggaens kulturella gränsdragningar. Uppfattas den svenska reggaen som autonom och avskild från den jamaicanska, eller uppfattas den som en imitation av den ursprungliga reggaetraditionen? Dessa frågor undersöks särskilt i avhandlingens andra empiriska kapitel där intervjuade reggaefans reflekterar kring sitt reggaeintresse och svensk reggaekultur. Kapitlet analyserar också hur autentisk reggaekultur konstrueras och praktiseras genom diskurser kring det rurala och urbana. Även avhandlingens tredje empiriska kapitel berör dessa frågor, där den svenska reggaeartisten Peps Persson och den starka autenticitetsdiskurs som genomsyrat hans artisteri ingående analyseras.

Innan avhandlingens resultat presenteras följer en övergripande sammanfattning av reggaens musikaliska historia.

Reggae – en historisk kontextualisering

Det här kapitlet ämnar ge en kort introduktion till reggaens framväxt och utveckling på Jamaica och i Sverige. Inledningsvis vill jag klargöra att begreppet reggae kommer att behandlas i avhandlingen som ett samlingsbegrepp för samtliga inriktningar i den jamaicanska populärmusiken efter andra världskrigets slut. Således uppfattas genrerna ska, rocksteady, rootsreggae och dancehall som olika musikaliska förgreningar inom reggaen.

REGGAENS AFRIKANSKA RÖTTER

Den jamaicanska kulturen är på många sätt präglad av sitt afrikanska arv, vilket kan spåras i till exempel språkliga och religiösa traditioner i den karibiska kulturen – men även i musiken. En av de få ägodelar som de afrikanska slavarna fick behålla när de anlände till Jamaica under 1500-talet och fram till slaveriets avskaffande år 1833, var deras musikinstrument, vilket har varit avgörande för att afrikanska musiktraditioner har kunnat överleva. På Jamaica utvecklade de förslavade musik som förenade europeiska melodier och harmonier med rytmerna från deras afrikanska ursprung. En del av dessa musiktraditioner hade en stark religiös koppling och ingick i rituella praktiker, till exempel den

trumbaserade burrun, en musik- och danstradition med rötter i Västafrika. Den afrikanska burru-musiken levde vidare på Jamaica och fick en ny betydelse under 1930-talet, då den kom att utgöra grunden i ett nytt religiöst sammanhang: den inhemska religiösa rörelsen rastafari. Trumrytmerna ingår i många av rastafarirörelsens ritualer och blev sedermera även ett musikaliskt inslag i 1970-talets rootsreggae.[144]

SKA: SJÄLVSTÄNDIGHETENS SOUNDTRACK

Även om den jamaicanska musikstilen mento kan beskrivas som ”Jamaicas första särpräglade populärmusikaliska musikform” betraktas ska- som den genre som fått den jamaicanska populärmusiken att blomstra. Ska hade en särskild betydelse för skapandet av den jamaicanska skivindustrin, och var av största vikt för den jamaicanska populärmusikens internationella genombrott. Ska var också en genre som framförde den fattiga jamaicanska ungdomens perspektiv, som tidigare inte haft någon plats i den inhemska populärmusiken.[145]

Avgörande för ska-musikens popularitet och spridning är den lokala soundsystemkulturen. Hela den moderna västerländska klubbkulturen bygger till stora delar på den jamaicanska soundsystem-tradition som växte fram under 1940- och 1950-talet. Under denna tid saknade majoriteten av den jamaicanska befolkningen möjligheten att lyssna på radio hemma, och de offentliga livemusik-tillställningarna var ofta för dyra för den genomsnittliga jamaicanen. De lokala butikerna blev därför ofta samlingsplatser för de musikintresserade. Ägarna monterade upp högtalare utanför butiken för att spela de senaste rhythm and blues-importerna från Amerika, i hopp om att locka till sig kunder. De få som hade möjlighet att investera i ett ljudsystem med skivspelare, högtalare och förstärkare bjöd ofta in till en gemensam lyssning i hemmet. Så småningom utvecklades mer mobila och större varianter som tillfälligt kunde hyras för utomhusevenemang. Dessa lokala gatufester kom så småningom att kallas för dancehalls.[146] Under 1950-talet började rhythm and blues ersättas med rock and roll i USA, vilket bidrog till en kris för de jamaicanska tillställningarna som dittills varit beroende av rhythm and blues-importer från Amerika. Lokala versioner började produceras

144 Bjurström, Erling, *RastafarI och reggae*, Glacio, Saltsjö-Boo, 1988, s. 19-21

145 Bjurström. 1988, s. 49-51

146 Inte att förväxla med musikgenren dancehall.

i syfte att ersätta bristen på de amerikanska produktionerna. De inhemska produktionerna trycktes ofta upp i väldigt små upplagor, så kallade dubplates, och var främst avsedda för att spelas på dancehallevenemang. Publikens gensvar fick avgöra om låten uppfattades som gångbar och således var värd en ekonomisk satsning i form av fler upplagor.[147]

Förutom den tekniska utrustningen består ett soundsystem även av en disc-jockey också kallad dj, som kommenterar låtarna och underhåller publiken under tiden som vinylskivorna byts ut (till en början spelade man endast med en skivspelare) och en selector eller selecta, som väljer ut låtarna. Dj:ns roll på dancehallevenemang utvecklades så småningom till en konstform och kom att handla om mer än bara underhållning. Då både besökare och reggaeartister främst representerade den svarta jamaicanska underklassen var det inte ovanligt att dj:n kommenterade olika samhällsfrågor som direkt berörde de människor som besökte soundsystem-danser.[148] Simon Jones menar att soundsystemkulturen också innefattade vissa demokratiska aspekter, där ”the space of the sound system dance represented an alternative public arena in which issues and grievances could be openly aired, uncensored, in ways impossible through dominant media channels.”[149]

Soundsystemens stora genombrott under det tidiga 1960-talet innebar en ökad efterfrågan på singelskivor. Ägarna till de största soundsystemen, Duke Reid och Clement ”Coxone” Dodds, började hyra in lokala musiker för att slippa importera musiken från USA. Det blev startskottet för det nya ska-soundet.[150] Skan fick snabbt genomslag då den uppfattades nyare och mer jamaicansk än den amerikanska rhythm and bluesen. Tempot var snabbt och musiken var uppåt med inslag av trumpet och andra blåsinstrument.[151]

Skan och soundsystemdanserna erbjud unika möjligheter för ungdomar från de fattigare delarna av Jamaica och Kingston att föra fram sin egen kultur och egna erfarenheter. Danserna blev sociala mötesplatser, inte minst för lokala ”rude boys”, ghettoområdenas unga, ibland kri-

147 Sullivan, Paul. *Remixology: Tracing the Dub Diaspora*, Reaktion Books Ltd., 2014, s. 13-19

148 Jones, 2016, s. 35-36

149 Jones, 2016, s. 36

150 Daynes, 2010, s. 30-31

151 Garnice, Michael, *The ultimate guide to great reggae: the complete story of reggae told through its greatest songs, famous and forgotten*, Equinox Publishing Ltd., Bristol, 2016, s.14

minella, män. Återkommande i ska-låtarna förekom skildringar av rude boys, ibland romantiserade sådana, där stereotypen utgjorde en viktig populärkulturell symbol som speglade en verklighet kopplad till den svarta underklassen, som sällan lyftes fram i offentliga sammanhang. En rude boy beskrevs ofta som en slags folklig hjälte i den jamaicanska populärmusiken, något som exempelvis speglas i den idag kultförklarade gangsterfilmen *The harder they come* från 1972.[152]

ROCKSTEADY OCH ROOTSREGGAE – DEN JAMAICANSKA POPULÄRMUSIKEN BLIR POLITISK

På Jamaica började ska under mitten av 1960-talet ersättas med en långsammare rytm, som på många sätt också speglade det sociala och politiska skifte som skedde på Jamaica. Simon Jones menar att skans energi och optimism har ett nära samband med det generella framtidshopp som utvecklades i samband med Jamaicas självständighet från Storbritannien 1962. Men de sociala och ekonomiska orättvisor som under längre tid utvecklats genom det koloniala maktsystemet kom att intensifieras efter självständigheten. Det första parlamentsvalet kantades av våldsamma uppror och social oro. Med en snabbt växande arbetslöshet hamnade allt fler människor i fattigdom och kriminalitet. Samtidigt förändrades musikens karaktär, stämning och tempo.[153] En ny musikalisk stil växte fram, rocksteady, som innebar att dansen också förändrades. I stället för hastiga och snabba danssteg började man i stället, som namnet antyder, dansa i långsammare rörelser.[154] Emellertid blev rocksteady-soundet inte särskilt långvarigt i den jamaicanska populärmusiken.

Efter Jamaicas självständighet 1962 intensifierades en politisk konflikt mellan de två konkurrerande partierna *Jamaica Labour Party*, (JPL), och *Peoples National Party*, (PNP), som skulle komma att prägla det jamaicanska samhället fram till idag. Inför valkampanjen 1967 började båda partierna utveckla relationer med olika kriminella grupperingar i syfte att få de gängkontrollerade stadsdelarnas röster. De fattiga delarna av Kingston kom under 1970-talet att bli geografiskt uppdelade mellan olika kriminella grupperingar som i sin tur stod under beskydd av någon av de två konkurrerande partierna. Den politiska konkurren-

152 Garnice, 2016, s. 15-16

153 Jones, 2016, s. 29, 30

154 Garnice, 2016, s. 16

sen gav upphov till ett ökat användande av vapen, ökade våldsbrott och en utbredd polisbrutalitet.[155]

I samband med att rocksteady-soundet etablerade sig växte en ny politisk medvetenhet fram i det jamaicanska samhället, vilket också började få genomslag i musikvärlden. Låttexter ansågs vara ett viktigt uttryck för protest och politisk medvetenhet, inte enbart underhållning. I början av 1970-talet började rude boy-idealet ersättas med en ny mer spirituellt förankrad manlig identitet – *rastas*. Intresset för den inhemska religiösa rastafarirörelsen växte sig stark bland arbetarklassens unga män i Kingstons ghetton, vilket också kom att speglas i populärmusiken. Inslag av rituella rastafaritrumrytmer började förekomma i musiken, samtidigt som särskilda rastafariinfluerade politiska och historiska teman blev alltmer framträdande i de jamaicanska låttexterna. I linje med rastafarirörelsens trosuppfattning uppmärksammades särskilt slaveriet och kolonialismen, samtidigt som låttexterna ofta innehöll citat från Bibeln.[156] Det specifika soundet och de rastafariinfluerade och politiskt medvetna texterna får ett större inflytande i den jamaicanska populärmusiken under 1970-talet och börjar kallas för rootsreggae, vilket sedermera blir den inriktning som västvärlden associerar med Bob Marley.[157]

BOB MARLEY SOM VÄRLDSARTIST OCH POLITISK HJÄLTE

När Bob Marley and the Wailers släppte albumet *Catch a Fire* på det inflytelserika skivbolaget Island Records 1973 var avsikten att marknadsföra reggaebandet som ett alternativt rockband, vars sound beskrevs som *rebel music*. Bob Marley blev snabbt en populär frontfigur som fascinerade unga fans i väst med sitt ovanliga sound, sin ”exotiska” look och rebelliska attityd. Under sin framgång beskrevs han som ”den tredje världens enda globala superstjärna”, som trots kommersiella framgångar ansågs vara trogen sitt sociala, kulturella och konstnärliga ursprung.[158]

Berättelsen om Bob Marley och hans framgångar innefattar även framställningar av Bob Marley som filosof och politisk förebild. Utöver

155 Stolzoff, s. 84

156 Jones, 2016, s. 30-31

157 Daynes, 2010, s. 31

158 Barrow, Steve & Dalton, Peter, *The rough guide to reggae: the definitive guide to Jamaican music from ska through roots to bashment*, London, 1997, s. 132-133

de politiskt medvetna sångtexterna har Bob Marley också skildrats som en artist med ett stort humanitärt engagemang. Hans medverkan i *One Love Peace*-konserten i ett våldsamt och oroligt Kingston 1978, där han förde samman två rivaliserande politiska ledare på scen och uppmanade till fred och vapenvila mellan partierna, är en viktig händelse i berättelsen om den legendariska artisten. Bob Marley involverade sig även i politiska frågor utanför Jamaica och höll en uppmärksammad konsert i Zimbabwe 1980, som då nyligen förklarats formellt självständiga efter många år under brittiskt vitt minoritetsstyre.[159] Dessa händelser har medverkat till att forma bilden av Bob Marley inte enbart som en reggaeartist utan också som en passionerad fredsaktivist.

DANCEHALL OCH SLACKNESS – TILLBAKA TILL DEN LOKALA VERKLIGHETEN

Begreppet dancehall har i den jamaicanska populärmusiken många betydelser. Enligt Sonjah Stanley Niaah har dancehall gått från att vara ”a place of enjoyment to being both a genre as well as a culture”.[160] Dancehall är inte bara benämningen på en musikinriktning utan även den plats där soundsystem-tillställningar ägde rum. Som musikgenre råder det olika uppfattningar kring när dancehall skapades och vad som egentligen karaktäriserar den. Dancehall beskrivs inte alltid som ett särskilt sound, utan snarare som ett musikaliskt skifte i den jamaicanska populärmusiken, där den långsamma konsertvänliga rootsreggaen ersattes av musik som var mer anpassad för dans och framför allt för att spelas på soundsystem-tillställningar. Den mer dancehallbaserade reggaen utvecklades samtidigt som rootsreggaens hade sin storhetstid och ägde främst rum på ett lokalt plan, allt eftersom rootsreggaen växte internationellt. Den nya musikaliska inriktningen kännetecknas av en förändring där soundsystemets dj får en mer framträdande betydelse och så småningom intar rollen som den nya reggaeartisten.

En viktig tradition inom den jamaicanska musiktraditionen är återanvändandet av äldre musik. Detta tar sig bland annat uttryck genom versioning, en tradition där olika reggaeartister sjunger sin egen version på samma instrumentala slinga, en så kallad riddim.[161]

---

159 Larkin, Colin (red.), *The Guinness Who's who of reggae*, London, 1994, s. 163

160 Stanley Niaah, Sonjah. *Dancehall: a reader on Jamaican music and culture*, The University of the West Indies Press, Kingston, 2020, s. 1

161 Till exempel har den legendariska riddimen ”Under Mi Sleng Teng” (1985)

En riddim återkommer således i flera olika versioner, framförda av olika artister. Under slutet av 1970-talet och början av 1980-talet blir det allt vanligare att dj:n sjunger (även kallat toasting) över olika riddims. En ny ”dancehall style reggae” växer fram och når en sådan popularitet att den nu dj-baserade musiken även börjar spelas in och släppas på skivor.[162]

Under dancehall-reggaens tidiga år är inte längre de rastafariinfluerade låttexterna lika framträdande. I stället får låtar med slackness-tema ett större genomslag – låttexter med en mer sexuellt explicit och vulgär framtoning som motsätter sig rastafarins och den kristna traditionens puritanism.[163] Det drastiska skiftet menar Norman C. Stolzoff beror på flera faktorer, till exempel att rastafarirörelsens budskap och ideal urvattnades för den unga jamaicanska arbetarklassen, i samband med att rörelsen uppmärksammas av den jamaicanska och den internationella vita medelklassen. Samtidigt fångas rastafaribudskapen upp och används i *PNP*:s politiska retorik. Rootsreggaen förlorade därmed sin position som en kraft för motstånd och samhällskritik. Dancehall-reggaen gav nya kreativa möjligheter att återinföra en svart arbetarklassidentitet i populärmusiken. Det fanns också ett behov att återvända till det lokala, efter att Bob Marleys stora genombrott inneburit att rootsreggaen anpassats till den internationella musikmarknaden. Dancehallens råa och hårda attityd markerade en viktig distinktion mellan överklass och underklass, vit och svart, downtown och uptown Kingston.[164]

Under 1980-talet introducerades också fler trummaskiner och syntbaserade instrument, vilket innebar att många riddims började framställas digitalt, även av icke-professionella musiker. Den tekniska utvecklingen öppnade för aktörer som i grunden inte var professionella musiker, vilket drog till sig nya producenter och nya artister. I slutet av 1980-talet får dancehallmusiken internationell uppmärksamhet, i samband med att jamaicanska artister som Shabba Ranks börjat inspireras av den amerikanska hiphopen.[165] Dancehallinriktningen innebar ett starkare fokus på publiken och dansen, vilket också syntes i det mode

---

återanvänds i minst 200 versioner. Se https://www.theguardian.com/music/2014/feb/20/wayne-smith-sleng-teng-revolutionised-dancehall-reggae

162 Stolzoff, s.104-105

163 Stolzoff, s. 99-100

164 Stolzoff, s. 100, 103

165 Stolzoff, s. 106-108

som sedermera kom att förknippas med dancehallkultur. Många kvinnliga dancehallfans lämnade den konservativa roots-stilen och utvecklade en mer erotiskt betonad klädstil i linje med slackness-utvecklingen, där kvinnan ofta skildrades utifrån sina sexuella förmågor. Även dansen erotiserades och blev mer sexuellt explicit.[166]

Under 1990-talet fick rootsreggaen ett nytt uppsving i den jamaicanska populärmusiken. Rastafariinspirerade dancehallartister som Garnett Silk, Luciano och Tony Rebel började återinföra religiösa och filosofiska budskap, dock i en mer uppdaterad stil än 1970-talets rootsreggae.[167] Deras roots-inspirerade dancehall fick benämningen conscious reggae.

Runt millenniumskiftet fick dancehallmusiken stora internationella framgångar genom att inkorporera ett mer poppigare sound, anpassat till en västerländsk publik. Artisten Sean Paul hamnade 2003 på *US Billboard Hot* 100-lista med låten *Get Busy*, vilket var första gången för en jamaicansk dancehall-låt. Framgångarna ledde till dancehallinspirerade samarbeten med bland annat världsstjärnan Beyoncé. Men generellt sätt bemöttes inte dancehallmusiken med samma öppna mottagande som rootsreggaen i Europa. Under 2000-talet uppmärksammade och kritiserade flera europeiska konsert- och festival-arrangörer den homofobiska attityd som förekom i vissa av de jamaicanska dancehallartisternas låttexter. Den brittiske människorättsaktivisten Peter Tatchell bildade Outrage, en organisation som aktivt började arbeta mot homofientligheten i den jamaicanska reggaescenen. Tillsammans med reggaearrangörer runt om i Europa utvecklade Outrage 2007 ett avtal, The Reggae Compassionate Act, i syfte att förbjuda reggaeartister från att framföra homofobiska texter i samband med deras internationella framträdanden. I Sverige ställde sig Uppsala Reggaefestival bakom avtalet och tog endast emot jamaicanska artister som skrivit under.[168]

En ny rootsreggaevåg tog fart under 2010-talet och musikjournalister började beskriva den som en *rootsreggae revival*. En ny generation reggaeartister, så som Chronixx och Protoje, intog den jamaicanska populärmusiken och blev snabbt uppbokade på turnéer i Europa och USA. Musikjournalisten John Masouri, som dokumenterat reggaekulturen på

166 Stolzoff, s. 109-110

167 Stolzoff, s. 112-113

168 Damberg, Jenny. ”Avtal ska stoppa reggaens homofobi”, *Svenska Dagbladet*, 22/06/2007

Jamaica sedan slutet av 1980-talet, menar att den senaste rootsvågen utmärker sig genom att många av de framstående artisterna har en medelklassbakgrund och är utbildade. Trots att de är *rastas*, är låttexterna inte enbart centrerade kring rastafarirörelsens dogm, utan innehåller även samhällskritik som rör politiska frågor gällande klimat och globala orättvisor.[169] Uttrycket roots revival har dock blivit kritiserat av både artister och musikjournalister för att vara missvisade. En del av kritiken handlar om att den nya reggaegenerationens musik bör förstås som något nytt och unikt som inspirerats och färgats inte enbart av rootsreggae, utan även av den dancehallkultur som länge präglat den jamaicanska populärmusiken. Det finns även en klassmedveten kritik som menar att rootsartister i Kingstons ghetton funnits under en längre tid, utan att man talat om en ny rootsvåg. De nya rootsartisternas medelklassbakgrund har i vissa fall utgjort ett hinder för deras lokala trovärdighet, då de har ansetts sakna de erfarenheter av fattigdom och misär som reggaens underifrånperspektiv grundar sig på.[170]

DEN SVENSKA REGGAENS FÖRSTA VÅG

I Sverige har det producerats reggae sedan mitten på 1970-talet. Kristian Lönner beskriver den svenska reggaens utveckling utifrån tre popularitetsvågor, där reggaen fått ett särskilt uppsving eller utvecklats i nya riktningar.

År 1975, två år efter Bob Marleys internationella genombrott med albumet *Catch a fire*, ger Peps Blodsband ut *Hög Standard*, som anses vara det första reggaealbumet på svenska. Albumet släpptes under en tid då den jamaicanska reggaen nått en internationell popularitet. I västvärlden uppfattades reggaen som ett alternativ till rocken – det var rebellisk musik som med sina rastafaribudskap medförde ett exotiskt och spännande inslag. Bob Marley blev en enormt populär artist i Sverige, då samtliga av hans spelningar på Gröna Lund drog stora mängder besökare. 1980 slog Bob Marley Gröna Lunds besöksrekord, något som han behöll i nära trettio år. Samtidigt uppmärksammas reggae alltmer i svensk media och fler började visa intresse för musiken när SVT 1976 sände den jamaicanska filmen *The Harder They Come*. 1978 började

169 Masouri, John. *Rebel Frequency: Jamaica's Reggae Revival*, Jook Joint Press, Brighton, 2020, s. 35-36

170 Masouri, 2020, s. 37-38

Sveriges Radio sända Radio Västindien, ett radioprogram med fokus enbart på reggae och karibisk musik, lett av Thomas Gylling.[171]

Lönner menar att den första reggaevågen i Sverige karakteriserades av att de flesta sjöng på svenska och att texterna ofta utgick från ideologiska vänsterorienterade teman som antikapitalism och antikommersialism. Många av artisterna som attraherades av reggaens rebelliska natur kom från den samtida proggrörelsen, men mot slutet av 1970-talet och några år in på 1980-talet inspirerades den svenska reggaen även av punk. Ett av de stora punk-inspirerade reggaebanden var Dag Vag som gav den svenska reggaen ett nytt ansikte. Till skillnad från Peps Blodsband, menar Lönner att Dag Vag inte var lika musikaliskt eller politiskt sofistikerade. I stället drevs bandet snarare av en humor och en lättsamhet, utan någon ambition att efterlikna den jamaicanska reggaen.[172]

DEN SVENSKA REGGAENS ANDRA VÅG

Den svenska reggaens första våg dog ut i samband med att proggens och punkens popularitet började dala. Det nya jamaicanska digitaliserade dancehallsoundet och de råa, sexuellt explicita låttexterna var svårare att sälja in hos den internationella publiken, som tidigare gillat den mer rock-inspirerade rootsreggaen. En av de få svenska artister som har inspirerats av dancehall är Papa Dee, som under tidigt 1990-tal slog igenom med att använda sig av den rap-liknande sångtekniken toasting. Den andra reggaevågen i Sverige kännetecknades av att vara mer klubbanpassad och internationellt präglad, inspirerad både av den jamaicanska och den brittiska populärmusiken. På radion börjar det spelas en mer poppig form av reggae, där många internationella hitlåtar hamnade på de populära samlingsskivorna *Absolute Reggae*, som EVA Records släppte under 1990-talet. Den andra reggaevågen fick aldrig så stort genomslag som den första, möjligen för att den inte bestod av särskilt många framgångsrika svenska produktioner och inte heller av något utpräglat reggaesound.[173]

171 Lönner, 2010, s. 21, 36

172 Lönner, 2010, s. 41, 46-49

173 Lönner, 2010, s. 86-92

DEN SVENSKA REGGAENS TREDJE VÅG

Den tredje reggaevågen växte fram i början av 2000-talet och hade starka kopplingar till hiphopens genombrott i svensk populärmusik några år tidigare.[174] Svenska Akademien och Helt Off var två framträdande svenska reggaeband från tredje vågen som båda hade tydliga hiphopinfluenser. Men det fanns också många likheter med Peps Blodsband och de tidiga svenska reggaeproduktionerna; till exempel lyfter Börje Bergfeldt hur den skånska dialekten, samhällskritiken, lekfullheten och ironin är egenskaper som de samtida banden Svenska akademien och Helt Off delar med Peps Blodsband.[175] Emellertid var den tredje reggaevågen långt från ett skånskt fenomen. Reggaeartister, soundsystems och reggaeinriktade skivbolag växte fram i samtliga storstadsområden, likväl i mindre samhällen på den svenska landsbygden. Den tredje reggaevågen influerades också av olika reggaetraditioner; ska, rocksteady, roots och dancehall blandades med andra internationella musiktraditioner som soul och hiphop. Samtidigt gick många av de svenska reggaeartisterna och banden i proggens fotspår, genom att producera samhällskritiska låttexter på svenska. Under 2000-talet startade också två renodlade reggaefestivaler, Uppsala Reggaefestival och Öland Roots, som kan ses som tydliga exempel på hur reggaen i Sverige utvecklades till att bli en självständig musikscen under 2000-talet.[176]

Den svenska reggaekulturen kan betraktas som både levande och transnationell. Den har utvecklats och formats i samspel med både lokala och globala samhällsförändringar från 1970-talet och fram till idag, något som kommer belysas och diskuteras genomgående i avhandlingen. Svensk reggae har inspirerats av både progg, punk, hiphop och soul, samtidigt som den jamaicanska reggaens alternativa samhällskritiska attityd har bevarats och tagit sig olika uttryck över tid. I följande kapitel, som är avhandlingens inledande empiriska kapitel, analyseras den samhällskritiska aspekten av svensk reggae mer ingående genom att analysera låttexter hämtade från olika perioder i den svenska reggaens historia som samtliga använder sig av den historiska myten om Babylon.

174 Lönner, 2010, s. 93

175 Bergfeldt, 2007, s. 125

176 Lönner, 2010, s. 95

Babylon som politisk meningsskapare

I följande kapitel undersöker jag hur Babylon som historisk myt används i reggaekulturen. Kapitlet har delats in i två delar där den första delen, ”Babylon – en levande myt”, består av en kontextualisering av Babylon som historiskt meningsskapande begrepp och den andra delen, ”Det svenska Babylon”, utgör en textanalys av svenska reggaelåtar där Babylon förekommer. Kapitlet fokuserar på hur förståelsen och användandet av begreppet förändras utanför den jamaicanska kontexten, men också vilka representationer av Babylon som fortlöper.

BABYLON – EN LEVANDE MYT

Hur kommer det sig att föreställningarna kring Babylon, som idag är en näst intill övergiven plats i det irakiska ökenlandskapet, envist levt vidare i flera tusen år och etablerat sig i den västerländska kulturen? Den forntida storstaden har med hjälp av tusenåriga kilskrifter och berättelser i gamla och nya testamentet levt vidare in i vår samtid, där den en gång mäktiga staden ingår i olika legender, baserade på både fakta och fantasi.

Skildringarna av Babylon har främst sitt ursprung i det bibliska narrativet, som sedermera lämnat avtryck på västvärlden genom judisk-kristen tradition och kultur. Idag används Babylon ofta som en

metafor för egoism, materialism och korruption och dagens Babylon förknippas återkommande med västerländsk kapitalism och imperialism.[177] Det mytiska Babylon har levt vidare genom populärkulturella referenser, inte minst via Bob Marley och hans låttexter, där Babylon förekommer regelbundet. Bob Marleys förståelse av Babylon hänger samman med rastafarirörelsen, som han tillhörde. Det är till stor del genom Bob Marleys internationella framgångar som rastafarirörelsen uppmärksammats utanför Jamaica, och således även rörelsens användande av Babylon som en samhällskritisk symbol. Inom rastafarianismen har Babylon en komplex och mångbottnad betydelse, men kan något förenklat beskrivas som en metafor för de exploaterande maktstrukturer som orsakats av kolonialism och global kapitalism. Babylon kan därför associeras med de samhällsinstitutioner som präglas av och utformats genom västerländska ideologiska och ekonomiska traditioner, men också mer konkret till poliser och politiker som anses upprätthålla den babyloniska maktordningen.[178]

Den transatlantiska slavhandeln har en avgörande betydelse för rastafarirörelsen, eftersom den anses ligga till grund för den asymmetriska samhällsordning som svarta i den afrikanska diasporan ofrivilligt inordnats i. Rastafarianismens förståelse av Babylon ingår i en specifik tolkning av Bibeln, där olika historiska narrativ används för att skapa mening och sammanhang i den egna tillvaron, som för många rastafarianhängare är färgad av fattigdom och politisk korruption. Rastafarirörelsens historiekonstruktion innehåller starka existentiella och emotionella motiv och är nära sammanknutet till ett identitetsskapande kopplat till det afrikanska ursprunget.[179]

Bland de reggaekulturer som vuxit fram i olika delar av världen har rastafarirörelsens förståelse av Babylon fortsatt att spela en betydelsefull roll, däremot har innebörden anpassats utifrån de olika lokala kontexterna. I det här kapitlet kommer Babylon fungera som ett exempel på hur historiska referenser kan användas i identitetsskapande processer, och hur representationer av det förflutna ingår i en ständig förhandling med sin samtid och sin lokala kontext. För även om Babylon har tolkats

177 Scheil, Andrew P. *Babylon Under Western Eyes: a Study of Allusion and Myth*, University of Toronto Press, Toronto, 2016, s. 19-20

178 Edmonds, 2012, s. 39-40

179 Edmonds, Ennis B. "Dread "I" In-a-Babylon: Ideological Resistance and Cultural Revitalization" i *Chanting down Babylon: the Rastafari reader*, Murrell, Nathaniel Samuel, Spencer, William David & McFarlane, Adrian Anthony (red.), Temple Univ. Press, Philadelphia, Pa., 1998, s. 23-25

på varierande sätt i den internationella reggaevärlden, har begreppet lämnat efter sig ett historiskt spår som präglat den generella representationen av Babylon tvärsigenom tid och rum.

Det 4000 år gamla Babylon

För att kunna förstå Babylons betydelse i reggaesammanhang behövs det inledningsvis ett särskiljande av det mytiska och det verkliga Babylon. Det verkliga Babylon var huvudstaden i en av de första stormakterna i historien. Staden ligger i Mesopotamien, i nutida Irak, och byggdes för ungefär 3800 år sedan. Under de nästkommande 2000 åren (med några undantag) var staden områdets största och mest betydelsefulla politiska och ekonomiska centrum. Efter perioder med olika maktskiften, varade Babylons sista storhetstid mellan år 605 och 562 f.Kr under ledning av kung Nebukadnessar II. Därefter förlorade staden långsamt sin betydelse, och under århundradenas gång föll staden i glömska och kvar stod endast ruiner. Emellertid levde berättelser och myter kring den inflytelserika staden vidare bland befolkningarna i Mellanöstern och Medelhavsområdet. Seglivade rykten blev till legender som överlevt fram till vår egen tid. Många av berättelserna om det legendariska Babylon överfördes genom judiska befolkningar i området och hittade så småningom sin väg in i Bibeln. En del europeiska handelsresande påstods ha hittat Babylons ruiner mellan 1300- och 1500-talet och har beskrivit platsen i sina reseskildringar, men det är osäkert ifall det verkligen var ruinerna av just Babylon de besökt.[180] Det var först under 1800-talet som arkeologiska utgrävningar av staden började ta fart, och sedan 1930 finns den restaurerade Ishtar-porten från Nebukadnessar II:s tid att beskåda på Pergamonmuseet i Berlin. Under Saddam Husseins styre gjordes flera försök att bygga upp staden, däribland idén om att återskapa Babylons hängande trädgårdar. Arbetet utfördes utan någon konservators expertis och Saddam Hussein lät till exempel nya byggstenar ingraverade med hans namn placeras direkt ovanpå de antika. Restaureringen var bristfällig och avslutades aldrig. Under Irak-kriget 2003 byggde amerikanska militärstyrkor en bas på området och lämnade därefter platsen i ett mycket dåligt skick.[181]

---

180 Reade, Julian E. "Disappearance and rediscovery" I *Babylon: myth and reality*, Finkel, Irving L., Seymour, M. J. & Curtis, J. E. (red.), British Museum Press, London, 2008, s. 13, 22

181 Curtis, John. "The Site of Babylon Today" i *Babylon: myth and reality*, Finkel,

Babylon i Bibeln – apokalyps och exil

Den forntida staden Babylon omnämns i flera olika böcker i Bibeln, både i det gamla och i det nya testamentet. Böckerna där Babylon förekommer har skrivits under olika tidsperioder, ibland med flera hundra år emellan.[182] Ibland förekommer Babylon i tidlösa verklighetsfrånvända skildringar med starka mytiska inslag där staden används som en symbol för girighet och synd. I Förste Moseboken finns berättelsen om Babels torn som handlar om hur människan försökte bygga en stad hela vägen upp till himlen. Detta föranledde Gud till att skapa flerspråkighet i syfte att göra det svårare för människor att förstå varandra och därmed hindra människan från att utveckla girighet och övermod.[183] I Uppenbarelseboken skildras Babylon som ett syndens epicentrum: "ett tillhåll för demoner, ett näste för alla orena andar, ett näste för alla orena och avskyvärda fåglar".[184] Här spelar Babylon en viktig roll i det som ofta sägs beskriva den sista striden mellan Gud och Djävulen. Uppenbarelseboken skildrar Babylons fall, en kosmisk kamp som bygger på profeten Johannes uppenbarelse, och kan beskrivas som en apokalyptisk text med rika visuella beskrivningar. I Uppenbarelseboken förekommer Babylon också i en allegorisk form, där den *Babyloniska skökan* personifierar Babylons ondska:

> Ty för hennes otukts skull har alla folk fått dricka vredens vin,
> och jordens kungar har horat med henne, och jordens köpmän
> har blivit rika genom hennes makt och lyx.[185]

Till skillnad från de fantasifulla skildringar av Babylon som förekommer i Uppenbarelseboken är de bibliska texter som berör den babyloniska fångenskapen mer verklighetsförankrade, eftersom de associerar till riktiga historiska händelser och personer. Kung Nebukadnessar II erövrade Jerusalem år 587 f. Kr, och stora delar av den judiska befolkningen deporterades till det babyloniska riket där de tvingades leva i exil under flera decennier, innan de fick återvända hem.[186]

Irving L., Seymour, M. J. & Curtis, J. E. (red.), British Museum Press, London, 2008, s. 213, 216-219

182 Seymour, Michael. *Babylon: legend, history and the ancient city*, I.B. Tauris, London, 2014, s. 50

183 *Genesis* 11: 1-9

184 *Uppenbarelseboken* 18:2

185 *Uppenbarelseboken* 18:3

186 Taylor, Jonathan. "Babylon, Jerusalem and the Jewish Exile" i *Babylon: Myth*

Religionshistorikern Andrew P Scheil ser det bibliska narrativet om den babyloniska fångenskapen som en viktig politisk symbol i vår samtid, där olika sociala grupper identifierar sig och tilltalas av berättelsen, just eftersom den innehåller erfarenheter av förtryck, men också en efterlängtad frigörelse:

> […] the Babylonian Captivity becomes part of the Western language of political action, at both the social level and at the level of the individual – both social groups and individuals endure their moments of slavery (their own "Babylonian exile") and their corresponding joys of emancipation.[187]

Inom rastafarirörelsen har den babyloniska fångenskapen, precis som Schneil beskriver, blivit en viktig berättelse om förtvivlan och lidande, men också om hoppfullhet och tro på en framtid där rättvisa kommer att skipas och den svarta befolkningen slutligen kommer att leva fri från den vite mannens förtryck.

Rastafarirörelsen och relationen till Bibeln

Rastafarirörelsen beskrivs ofta som både religiös och politisk, där en afrocentrisk spirituell övertygelse samverkar med antikoloniala idéer. Grunden i rörelsens religiösa perspektiv och praktiker bottnar i en noggrann läsning av Bibeln. Rastafarianismen utgår från en teologi inspirerad av utvalda delar av Bibeln, där tolkningen binder samman svartas historiska erfarenheter av den transatlantiska slavhandeln och kolonialismen med de bibliska narrativ som berör berättelser om judarnas fångenskap, slaveri, exil och frigörelse.[188]

Rörelsen har sina rötter i 1930-talets Jamaica, och det religiösa budskapet skilde sig kraftigt från väckelsepredikanterna som annars predikade på Kingstons gator under denna tid. Rastafaripredikanterna kritiserade öppet den koloniala ledningen och den brittiska hegemonin och uppmanade till politisk förändring, i vissa fall revolutionära aktioner mot den koloniala makten. Rastafaripredikanterna talade också om att Messias återvänt genom Haile Selassie, Etiopiens nykrönta kejsare. Un-

and Reality, Finkel, Irving L, Seymour, Michael (eds.), British Museum Press, London, 2008, s. 142-145

187 Scheil, 2016, s. 40

188 Edmonds, 2012, s. 6-9

der rastafarirörelsens första tre decennier mötte rörelsen stort motstånd i det jamaicanska samhället. De var diskriminerade och marginaliserade på grund av rörelsens starka antikoloniala samhällskritik, men också för deras olagliga rituella användande av marijuana och kontroversiella trosuppfattning, som ifrågasatte den kristna traditionen med uppmaningen att den enda sanna ledaren för den svarta befolkningen var Haile Selassie I.[189]

Under tidigt 1970-tal ändrades uppfattningen om rörelsen, vilket delvis hade att göra med att Jamaica inte längre var under ett kolonialt styre, men också tack vare en särskild rastafarianhängares stora musikaliska framgång. Bob Marley gav rastafarirörelsen ett positivt ansikte, som genom religiösa och politiska sångtexter om fred, solidaritet och andlig medvetenhet väckte nyfikenhet för rörelsen bland såväl internationella som nationella fans.[190] Idag är den generella förståelsen av rörelsen utanför Jamaica ofta grundad på de kommersiella attribut som genom populärkultur och turism har kommit att förknippats med rastafari, till exempel användandet av marijuana, reggaemusik och dreadlocks. I dessa sammanhang används ofta rastafarisymboler utan någon koppling till de religiösa övertygelser och bibliska tolkningar som rörelsen grundar sig på. I många av de internationella reggaelåtar där Babylon och annan rastafariretorik förekommer är begreppen ofta uppryckta ur sitt ursprungliga religiösa sammanhang och har i stället fyllts med andra lokala meningar och betydelser.

Inom rastafarirörelsen finns det inte någon allmänrådande tolkning eller utvald auktoritet, vilket innebär att det finns ett stort utrymme att tolka Bibeln på ett individuellt plan.[191] Rastafarianhängare tar till sig olika texter och på olika sätt – ibland symboliskt, ibland mer bokstavligt. Flertalet tolkningar är starkt knutna till en självförståelse och en identitet som speglas mot erfarenheter av den vite mannens förtryck. Många anhängare av rastafarirörelsen refererar ofta till sig själva som *black Israelites*, eftersom de anser att deras förfäder har genomgått liknande erfarenheter som det judiska folket. Den transatlantiska slavhandeln och det efterföljande slavarbetet på den vita överklassens plantagemarker

189 Edmonds, 2012, s. 17-18

190 Edmonds, 2003, s. 92-93

191 Rastafarirörelsen består av olika grupperingar, så kallade mansions, vars religiösa inriktningar och bibliska tolkningar skiljer sig något åt. De största grupperna kallas för Nyabinghi, Bobo Shanti och Twelve Tribes of Israel. Se Edmonds, 2012, s.62-67

långt från hemlandet, binder samman den afrikanska diasporans historia med Bibelns skildringar av judarnas historia.[192]

Bibliska referenser i den jamaicanska reggaen

Babyloniernas erövring av Jerusalem och deporteringen av det judiska folket är en historisk händelse som uppmärksammats i texterna i flera reggaelåtar. Ett av de tydligaste exemplen är The Melodians låt *Rivers of Babylon* (1970) som består av en omarbetad version av Psalm 137 i Psaltaren. Psalmen heter *Vid Babels floder* och beskriver den sorg och längtan efter Jerusalem som judarna upplevde, efter att de blivit tvingade till exil i Babylonien:

By the rivers of Babylon
Where he sat down
And there he wept
When he remembered Zion
Cause the wicked carried us away in captivity
Required from us a song
How can we sing King Alpha's song
In a strange land?

Till skillnad från den ursprungliga Psalmen har ”the lord” ersatts av ”King Alpha”, som hänvisar till rastafarirörelsens utnämnda Messias, den etiopiska kejsaren Haile Selassie. Enligt religionsvetaren Samuel Nathaniel Murrell använder The Melodians psalmen som en ”uppmaning till rättvisa, befrielse och protest mot det babyloniska förtrycket”.[193] Den ursprungliga psalmen görs här om till en form av rastahymn, en politisk klagosång och en kommentar på den sociala och ekonomiska utsatthet som många jamaicaner befinner sig i. Den situation som skildras i Psalm 137, där de tillfångatagna judarna uppmanas att sjunga glada sånger, samtidigt som deras hemstad förstörts och de tvingats i exil, återanvänder the Melodians till i sin version av Psalmen och syftar i stället till de förslavade människornas uppbrott från Afrika. Reggaen blir således ett politiskt instrument för att utmana Babylon, som med

192 Nettleford, Rex. ”Discourse on Rastafarian Reality” i *Chanting down Babylon: the Rastafari reader*, Murrell, Nathaniel Samuel, Spencer, William David & McFarlane, Adrian Anthony (red.), Temple Univ. Press, Philadelphia, Pa., 1998, s. 320

193 Murrell, Nathaniel Samuel. “Tuning Hebrew psalms to reggae rhythms: Rastas' revolutionary lamentations for social change” *Cross Currents*, 2001, 50: 4, s. 526

sina sångtexter sprider upplysning och medvetenhet kring den afrikanska diasporans historia.[194]

Reggae och rastafarikultur är nära sammansvetsade, men det är viktigt att understryka att inte alla rastafarianhängare accepterar reggae, och all reggae utgår inte från rastafarianismens filosofi och budskap.[195] Rastafarirörelsens sociala medvetenhet och protestanda kom under 1970-talet att påverka den jamaicanska populärmusikens riktning, som blev mer och mer samhällskritisk och historiemedveten.[196] Många reggaemusiker växte upp i de fattiga delarna av Kingston och inspirerades av den politiska medvetenheten och det spirituella budskapet som fanns i rastafarirörelsen. Ett återkommande tema i den rastafariinspirerade rootsreggaen handlar om att ”Chant down Babylon” - att man med musikens kraft utmanar och revolutionerar mot Babylon. Musiken har som intention att med politiskt medvetna låttexter och spirituella budskap bidra till en starkare självmedvetenhet hos svarta, som inom rastafarirörelsen ses som ett första steg mot frigörelsen från Babylon och kolonialismens kvardröjande effekter.[197]

Rastafarirörelsens mångbottnade förståelse av Babylon

Inom rastafarirörelsen används begreppet Babylon ofta för att förklara den sociopolitiska verklighet som svarta, eller mer specifikt rastafarianhängare, befinner sig i. Begreppet förstås utifrån de bibliska narrativ som tillskrivits den forntida staden: girighet, ondska, ärelystnad och synd – men representerar numera i stället Europa och västvärlden, som bär ansvaret för kolonialiseringen i Afrika och den transnationella slavhandeln. Babylon är inte enbart en referens till förgångna händelser, utan inkluderar också en samtid där den jamaicanska befolkningen fortfarande påverkas av kolonialismens arv och maktstrukturer. För rastafarianhängare lever Babylon vidare genom ideologi och värderingar även i det självständiga Jamaica, där människorna fortfarande befinner sig i ett *mental slavery*, ett mentalt slaveri. Uttrycket används för att belysa hur

194 Murrell, 2001, s. 529-531

195 Vissa rastafariinriktningar, till exempel Nyabinghi, menar att reggae är djävulens musik, eftersom den ingår i den kommersiella musikindustrin. Se vidare i Edmonds, 2012, s. 62

196 Jones, 2016, s. 30-31

197 Edmonds, 1998, s. 29

den koloniala traditionen bidrar till att förminska svarta och påverka svartas självförståelse – långt efter att slaveriet avskaffats juridiskt. Babylon anses verka genom olika samhällsinstanser såsom skolsystemet, kyrkan och polismyndigheten. Det anglosaxiska skolsystemet och de kristna traditionerna uppfattas bidra till ett fortsatt kolonialt förtryck. Enligt rastafarianismen lär det nuvarande skolsystemet ut eurocentriska sanningar, som förminskar de svartas historia och erfarenheter, samtidigt som den kristna kyrkan bidrar till en indoktrinering av en europeisk tro som Europa en gång påtvingat befolkningarna i länder som koloniserats.[198] Till exempel använder Bob Marley sig av liknelsen mellan Babylon och en vampyr i låten *Babylon System* (1979), för att påvisa hur religion och utbildning kan förstås som Babylons politiska strategier som dränerar människan och gör henne korrupt:

Babylon system is the vampire
Sucking the children day by day
Babylon system is the vampire
Sucking the blood of the sufferers
*Building church and university_*
Deceiving the people continually
Me say they are graduating thieves and murderers
Look out now, they are sucking the blood of the sufferers

Inom rastafarianismen är Babylon också sammankopplat med kapitalismen, som beskrivs som ett västerländskt ekonomiskt system som exploaterar fattiga och bidrar till girighet och egoism. Kapitalismen ses som drivkraften bakom exploateringen av naturtillgångar som sedermera kom att motivera kolonialiseringen. Även Jamaicas politiska system anses vara en del av Babylon. Eftersom det är strukturerat och uppbyggt efter den brittiska modellen och således bidrar till att upprätthålla Babylons maktstruktur tar rastafarianhängare avstånd från partipolitik. Politiker anses vara manipulativa lögnare och deras arbete beskrivs som ”politricks”, vilket syftar till den politiska korruption och det maktmissbruk som präglat den jamaicanska politiska arenan sedan landets självständighet i början av 1960-talet.[199]

Rastafarirörelsens användning av Babylon sträcker sig tidsligt från forntida riken i Mesopotamien, genom Europas imperier under kolonialtiden och fram till en postkolonial samtid. Begreppet innehåller även en

198 Edmonds, 2003, s. 48-49

199 Edmonds, 1998, s. 26-28

framtidstro, präglad av den apokalyptiska berättelsen om Babylons fall i Bibeln. Babylon existerar både globalt och lokalt, i dåtid, nutid och framtid, och genom myt och verklighet. Religionsvetaren Ennis B. Edmonds betonar att inom rastafarirörelsen ser man inte Babylon som "an assemblage of distinct institutions, but as a tightly knit system in which each institution intertwines and interlocks with all of the others".[200] Därför kan Babylon i reggaetexter representera både ekonomiskt, juridiskt, historiskt och politiskt förtryck, som på olika sätt är sprunget ur den västerländska, vita, kapitalistiska civilisationen.

Det plågsamma förflutna som rastafarianhängare (och andra svarta i den afrikanska diasporan) bär med sig utgör grunden för rastafarianismens teologi och världsbild. Slaveriet spelar en dominerande roll inom rastafarirörelsen bland annat eftersom den har burit med sig en rotlöshet och ett existentiellt lidande i flera generationer.[201] Genom att rastafarianhängare skriver in sig och anknyter sina egna erfarenheter till det bibliska narrativet om judarnas uppbrott, exil och utsatthet, bidrar rastafarirörelsen till att ge de svarta jamaicanernas traumatiska historia mening och existentiellt sammanhang. Samtidigt som representationen av Babylon bidrar till att bearbeta det förflutna, används begreppet också till att utmana samtidens sociopolitiska maktrelationer.

Frigörelsen från Babylon och relationen till Sion

Många reggaetexter innehåller beskrivningar av Babylons förtryck, men också påminnelser om den framtid där Babylon kommer besegras och de renläriga och rättrogna slutligen får den rättvisa de väntat på sedan slaveriets begynnelse.[202] Denna övertygelse följer det bibliska narrativet, där skildringar av exil, slaveri och fångenskap också är sammanflätade med hopp och framtidstro. Med inspiration hämtad från den apokalyptiska berättelsen om Babylons fall i Uppenbarelseboken och i Jeremias uppenbarelse från Gamla Testamentet, är rastafarianhängare övertygade om att Babylon kommer att störtas och förintas i framtiden. Babylons fall symboliserar den västerländska maktordningens upplösning, och

200 Edmonds, 2003, s. 50

201 Edmonds, 2003, s. 43-44

202 Se till exempel Johnny Clarke - None Shall Escape Justice (1975); Jacob Miller – City of the Weak Heart (1977); Gregory Isaacs – Slave Market (1979); Fantan Mojah – Murderer (2005)

den upprättelse som sker när de som bär ansvaret för de svartas lidande slutligen kommer att gå rättvisans öde till mötes i den sista striden mellan ondskan och godheten.[203]

Frigörelsen från Babylon, både i Bibeln och inom rastafarirörelsen måste förstås i relation till Sion, den heliga plats som de exilsatta israeliterna vill återvända till.[204] I rastafarianismens kosmologi utgör Sion det afrikanska hemlandet, rötterna som Babylon kapat av. Det afrikanska Sion är en idealiserad och mytisk plats, där det afrikanska jaget äntligen kommer att återförenas med sitt ursprung och frigöra sig från Babylon och det lidande som slaveriet åstadkommit.[205] Inom rastafarianismen handlar återvändandet till Sion till stor del om en efterlängtad gottgörelse, om att bygga en ny rättvis värld, en gudomlig tillvaro i harmoni med Jah, naturen och den inre sinnevärlden.[206]

Rastafari, reggae och användandet av Babylon utanför Jamaica

Användandet av Babylon har levt vidare på den internationella reggaescenen, och förekommer ofta i låttexter av artister utanför Jamaica. Emellertid har de religiösa aspekterna och de bibliska associationerna generellt tonats ner och begreppet Babylon har i stället formats och tolkats utefter olika lokala kontexter. I Storbritannien har den karibiska befolkningen påverkat brittisk kultur och musik sedan jamaicaner och andra västindier började migrera till ”moderlandet” under efterkrigstiden, i hopp om att få arbete i samband med landets uppbyggnad efter andra världskrigets förödelse. Men den institutionella rasism som genomsyrade det brittiska samhället begränsade möjligheterna att få arbete och bostad. Förenade i marginaliseringen och med inspiration från de svarta nationaliströrelserna i USA, formades en politisk och kulturell medvetenhet sig stark i den västindiska populationen, framför allt bland de unga svarta britter som växt upp i landet. Många upplevde en stark gemenskap utifrån idén om en enad svart identitet, som under tidigt 1970-tal bland annat tog sig uttryck genom engagemang och intresse i den jamaicanska rastafari- och

203 Daynes, 2010, s. 195

204 Inom den judisk-kristna traditionen är Sion, som ursprungligen är ett berg i Jerusalem, en representation av den heliga staden Jerusalem, Guds stad och ibland även det heliga landet Israel. Sion är paradiset på jorden, platsen där de rättrogna slutligen kommer att leva i fred och i harmoni med Gud.

205 Edmonds, 2012, s. 40-41

206 Daynes, 2010, s. 150-153, 165

reggaekulturen. Erfarenheterna av rasism och utsatthet kunde artikuleras genom musiken, där texterna inspirerade och kom att fungera som politiska verktyg.[207] Kritiken mot Babylon och den orättvisa ”Babylon system” orsakade, spelade en betydelsefull roll även för svarta britter och den brittiska reggae som växte fram under 1970-talet. Precis som för de första rastafarianhängarna på Jamaica blev många unga svarta britter trakasserade av polisen, vilket också speglas i hur Babylon tolkas i brittiska reggaetexter. Till exempel hänvisar den brittiska reggaegruppen Aswad till svarta britters erfarenheter av polisbrutalitet i låten *Three Babylon* (1976), något som många svarta britter vittnat om i samband med införandet av den omdiskuterade lagstiftningen ”sus law”. Lagen tillät poliser att stoppa vem som helst utifrån minsta misstanke om att brott har begåtts, vilket under 1970 och 1980-talet drabbade svarta ungdomar i en helt annan utsträckning än vita.[208]

Även reggaepoeten Linton Kwesi Johnson refererar till polisens övervåld i sina texter och kallar polisen och rättsväsendet enligt rastafaritradition för Babylon. I låtar som *It Dread Inna Inglan* (1978) och *Time Come* (1979) nämner Johnson namnen på flera svarta personer som utsatts för diskriminering av det brittiska rättssystemet, som Johnson menar upprätthåller en rasistisk struktur. I texterna förekommer exempel på felaktiga brottsanklagelser eller brutala misshandelsfall där polisen brukat övervåld. Johnson visar på en afrocentrisk historiemedvetenhet liknande rastafarirörelsens, men har som reggaeforskaren Colin Wright uppmärksammat, intagit en mer politisk snarare än religiös ståndpunkt i sin förståelse av svartas utsatthet i det vita samhället. När Johnson använder ordet Babylon i sina texter, blir rastafarispråkbruket i stället en symbol för kulturell tillhörighet och svart internationell solidaritet.[209] Med hjälp av rastafarirörelsens förståelse av Babylon belyser därmed Johnson förlängningen av den jamaicanska kolonialhistoria som de svarta britterna också ingår i, och skapar därigenom en möjlighet att förstå svartas marginalisering i Storbritannien ur ett större perspektiv.

---

207 Jones, 2016, s. 41, 46-49

208 Hebdige, 1987, s. 100

209 Wright, Colin, “Rasta-reggae as a Logic of Incompletion. Divisive Universalism in a Global World” i *International Reggae. Current and Future Trends in Jamaican Popular Music*, Hope, Donna P. (ed), Pelican Publishers Limited, Kingston, 2013, s. 270-274

Emellertid finns det brittiska reggaeartister som fördjupat sig i rastafarirörelsens mer religiösa budskap, där teologin och dess bibliska referenser förekommer kontinuerligt i låttexter. Till exempel sjunger gruppen Steel Pulse i *Babylon the Bandit* (1985):

Babylon the Bandit,
Dash him inna bottomless pit, yeah!
Babylon,
Dash him way inna de pit, now!
Coming from a den of scavengers,
Out they come to steal
To rape the earth of its beauty,
The truth must be revealed
Bring forth Liberation Posse,
The chase must now begin
Fire to all downpressors,
Death is the wages of sin

I låten återkommer frasen ”death is the wages of sin”, ett bibelcitat som syftar till att de som lever orättfärdigt och i synd, inte har några andra alternativ än att gå döden till mötes, medan de som väljer att leva enligt Guds vilja lovas evigt liv.[210] Syndarna enligt Steel Pulse är ”downpressors”, ett rastafariuttryck för ”oppressors”, förtryckare.[211] I texten finns ett tydligt hämndbegär som beskrivs genom ett dramatiskt och våldsamt språkbruk, liknande det som förekommer i Bibeln. Enligt mig framstår Babylon här mer abstrakt och diffust än i låttexter där Babylon har personifierats som till exempel poliser eller politiker. Här framstår Babylon snarare som en generell symbol för ondska, som med olika brutala metoder måste förstöras. Textraden ”bring forth Liberation Posse” för tankarna till den frigörelseretorik som ofta förekommer inom rastafarianismen. Frigörelsen från Babylon innebär slutet på det lidande som slaveriet och kolonialismen förorsakat, och som de ansvariga slutligen kommer straffas för när Babylon faller. Vidare är ”posse” en vanlig benämning på kriminella gäng i Kingstons ghetton, som under 1980-talet blev ökända för deras drog- och vapensmuggling

210 Romarbreven 6:23

211 Inom rastafarirörelsen använder man sig ofta av en vokabulär som kallas för ’dread talk’. Det särskilda språkbruket anses fånga rastafarirörelsens perspektiv och livsåskådning bättre än det engelska koloniala språket. Se vidare i Edmonds, 2012, s. 45-47

mellan Karibien och Nordamerika.[212] I *Babylon the Bandit* använder Steel Pulse både historiska, religiösa och kulturella associationer till Jamaica. Det kan ses som viktiga referenser i bandets identifikation, eftersom det är just deras icke-vita karibiska härkomst som avgör hur de uppfattas och bemöts i det brittiska samhället. Att i enlighet med rastafarirörelsen i stället förstärka det afrikanska ursprung som annars nedvärderas, menar jag kan förstås som en motståndsstrategi mot den vita hegemonin. Hyllningen av afrokaribisk kultur och historia skapar således en samhällskritisk positionering mot den rasism och koloniala tradition som många svarta har bevittnat i efterkrigstidens Storbritannien. Den jamaicanska rastafari- och reggaekulturen har använts visuellt och symboliskt, genom till exempel att tala det jamaicanska kreolspråket patois, använda sig av särskilda klädkoder med ursprung från Jamaica eller tvinna håret till dreadlocks.[213]

Med hjälp av låttexterna i reggaemusiken artikulerades den sociala och ekonomiska utsatthet som de svarta britternas vardag ofta bestod av. För de som under denna tid konsumerade reggae, musikaliskt och/eller symboliskt, blev Babylon således ett användbart begrepp, en representation av det förflutna, som omfattade både lokal samhällskritik och samhörighet med den globala afrikanska diasporan.

Att reggaekulturen har fått fäste i Storbritannien är kanske inte så förvånande, med tanke på dess kolonialhistoriska band och stora andel karibiska befolkning. Men att rastafarirörelsen och reggaekulturen även är starkt etablerad i det japanska samhället kanske kan uppfattas som mer oväntat, då deras koppling till Karibien inte är lika självklar. Enligt Marvin D Sterling är den jamaicanska reggaekulturen för japanska reggaefans ofta kopplat till konsumtion, mode och underhållning, men det finns även reggaefans som har djupare relationer till musikkulturen, där intresset tar sig spirituella eller politiska uttryck. Sterling har i sin studie intervjuat japaner som ser sig själva som ”rastas”, anhängare av rastafarirörelsen. Till exempel gör en av de intervjuade en jämförelse mellan Bob Marleys marginaliserade liv i ghettot och sin egen urbana tillvaro i Japan, när den intervjuade säger ”...I live inna Babylon, inna concrete jungle...”.[214] Här tolkas rastafarirörelsens Babylon utifrån förenade

212 Gunst, Laurie. *Born fi' dead: a journey through the yardie underworld*, Canongate, Edinburgh, 2003, s. xiii-xiv

213 Hebdige, 1988, s. 31, 43

214 Sterling, 2010, s. 162

erfarenheter av att vara marginaliserad i ett utsatt innerstadsområde, vare sig det sker i Japan eller på Jamaica. Ett annat japanskt reggaefan använder sin rastaidentitet som en del i ett större politiskt engagemang, där Babylon blir ett användbart begrepp som belyser de sociala och ekonomiska orättvisor kapitalismen har bidragit till i världen.[215]

Trots historiska och kulturella skillnader mellan Japan och Sverige, finns det vissa beröringspunkter i hur japanska och svenska reggaefans och reggaemusiker förhåller sig till den jamaicanska reggaekulturen, vilket kommer diskuteras mer ingående i kapitlets andra del. Babylon tolkats på liknande sätt, där kritiken mot kapitalismen framstår som mer central än de religiösa aspekterna. Till skillnad från Storbritannien står inte heller erfarenheten av att vara svart i ett vitt majoritetssamhälle i centrum. Emellertid är både Storbritannien, Japan och Sverige exempel på lokala hybrida reggaekulturer, där användandet av Babylon artikulerar olika former av samhällskritik.

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

Med den första delen av det här kapitlet är avsikten att vidga förståelsen kring myten om Babylon genom att följa några av dess historiska spår som leder fram till den jamaicanska, och så småningom svenska, reggaekulturen. Sammanfattningsvis kan Babylon förstås som en representation av det förflutna som utgår från en komposition av myter, berättelser och symboler som bottnar i arkeologiska fynd, bibliska narrativ och samtida populärkulturella uttryck. Som reggaekulturens användande av Babylon vittnar om, är de historiska referenser som existerar och aktivt brukas i samhället inte nödvändigtvis sanningsenliga utan befinner sig ofta mellan fakta och fiktion. Reggaekulturens användande och tolkning av Babylon ser jag som ett exempel på det som Raphael Samuels beskriver som inofficiella historiska kunskaper. Förståelser av det förflutna kan skapas i både vetenskapliga och populärkulturella sammanhang och produceras och reproduceras med hjälp av en mängd olika samhällsaktörer. De är historiska narrativ som i enlighet med Klas-Göran Karlssons genealogiska perspektiv är aktivt uppsökta i sin samtid för att de fyller ett särskilt behov och eller en särskild mening.

Både i den bibliska berättelsen, i den jamaicanska rastafarirörelsen och i den internationella reggaekulturen representerar Babylon ett mot-

215 Sterling, 2010, s. 156, 165

bjudande samhälle vars förfall kan associeras med kristen synd, imperialism och/eller kapitalism. Representationen av Babylon förstärker en särskild världssyn i rastafarirörelsen, ett perspektiv på omvärlden som även återspeglas i den jamaicanska reggaen. I den brittiska och japanska reggaekulturen återkommer representationen av Babylon men i versioner som hämtat inspiration från sin egen samtid och sin lokala kontext. I kapitlets nästa del kommer jag fördjupa mig i hur Babylon tolkas i den svenska reggaekulturen genom att analysera låttexter från olika perioder i svensk reggaehistoria.

DET SVENSKA BABYLON

För att närma mig den svenska reggaekulturens förståelse och användande av Babylon har jag fördjupat mig i fyra svenska reggaelåttexter där begreppet har en central betydelse. Dessa låttexter analyseras utifrån en kronologisk ordning, med avsikten att synliggöra hur historiska representationer som Babylon inte nödvändigtvis är statiska, utan befinner sig i en ständig förhandling med sin samtid. Jag undersöker således hur låttexterna förhåller sig till Babylon över tid, och hur det samhällskritiska perspektivet förändras: Vilket samhälle är det som kritiseras och vilka positioner synliggörs i låttexterna? Hur frigör man sig från Babylon? I mitt urval av relevanta låttexter har jag använt mig av fyra låtar som producerats vid olika tillfällen i Sveriges dryga fyrtiofem-åriga reggaehistoria. Låtarna som ingår i studien är *Babylon* av Peps Blodsband från 1976, Kalle Baahs *Babylons folk* från 1982, *Babylonsjukan* av Helt Off från 2004 och slutligen Syster Sols *Kärleksrevolt* från 2011.

Peps Blodsband – Babylon (1976)

I låten *Babylon* inleder Peps med att konstatera att han befinner sig mitt i Babylon, varpå han beskriver att Babylon kännetecknas av egoism, ogästvänlighet och likgiltighet;

Jag är född, växte upp och jag lever mitt
I Babylon
Där var och en bara tänker på sitt
I Babylon
Där dörrar är stängda från alla håll
I Babylon
Levande dockor med fjärrkontroll
I Babylon
...

Mammon regerar, den glittrande guden
I Babylon
Är åsiktsfriheten bland yrkesförbuden
I Babylon
Och förtrycket är smidigt och högst raffinerat
I Babylon
Våldet är trubbigt och väl kamouflerat

Peps inleder låten med att placera sig själv i Babylon, vilket betyder att Sverige och det svenska samhället förstås utifrån den kritiska bild av västvärlden som ryms i rastafarirörelsens och reggaens tolkning av Babylon. I de två första verserna beskrivs Babylon på ett sätt som ligger väldigt nära den jamaicanska rastafaritraditionen. Till exempel kan Babylons ”mental slavery” speglas i hur låttexten skildrar människan i Babylon som en ”levande docka”, en zombie framför tv:n. I *Babylon* saknas medmänsklighet och människor befinner sig bakom stängda dörrar, något som kan tolkas som både en fysisk och intellektuell inlåsning. I linje med de jamaicanska rootsreggae-låtarna förekommer det också en referens till Bibeln, något som annars är sällsynt i den svenska reggaekontexten. Mammon, ”den glittrande guden”, är i Bibeln en avgud som till skillnad från Gud är girig och orättfärdig.[216] Babylons förtryck beskrivs vidare som både ”raffinerat” och ”väl kamouflerat”, vilket förstärker den återkommande beskrivningen av Babylon som finns i jamaicansk rastafari- och reggaekultur där det strukturella maktutövandet ofta lyfts fram.

Det finns ett tydligt vänsterpolitiskt perspektiv i *Babylon*, vilket framträder i låtens tredje vers: ”Det blåser från höger och skymmer kring huset”. Textraden kan tolkas som en kritisk kommentar på en högerpolitisk samhällsutveckling, som vidare beskrivs som en kall och mörk vind som skapar skymd sikt. Efter att de tre första verserna till stor del har utgjort en tungsint och mörk beskrivning av det samtida babyloniska samhället, tar låten en ny vändning i den sista versen. Texten beskriver en plötslig förändring, där ett aktivt motstånd och en kämpaglöd börjar framträda:

Marken skakar och grunden bävar
I Babylon
Och överallt ser jag knutna nävar
I Babylon

216 Se *Matteusevangeliet* 6:24

Och jag ser människor som börjat vakna
I Babylon
Dom kastar masken och vågar vara nakna
I Babylon
Babylon, Babylon, Babylon
Ditt välde är slut
Babylon, Babylon, Babylon
Din tid har gått ut

Med knutna nävar och en ny medvetenhet vaknar människan upp ur Babylons dimma, och frigör sig från Babylon, som till slut förlorar ”sitt välde”. Här går det att urskönja likheter med det bibliska narrativet om Babylons fall. I versen beskrivs Babylons förgörande med ett nästan apokalyptiskt språkbruk, men med den viktiga skillnaden att det i stället för Gud är människans mobilisering som får marken att skaka och grunden att bäva. I likhet med rastafarianismens syn på framtiden representerar låten en positiv framtidstro, där frigörelsen från Babylon framstår som ett faktum.

Kalle Baah – Babylons folk (1982)

Babylons folk släpptes sex år efter Peps Blodsbands låt, och även här är representerar Babylon en kritik av det kapitalistiska systemet och dess företrädare, som anses kontrollera samhället;

Vilka är det som styr vårt kapital? Babylon, Babylons folk
Vilka är det som tar allt vi har? Babylon, Babylons folk
Vilka är det som aldrig öppnar sin hand? Babylon, Babylons folk
Vilka är det som styr i detta land? Babylon, Babylons folk

I *Babylons folk* är Babylons folk orättvisa tjuvaktiga maktutövare, som inte delar med sig. I linje med Peps Blodsbands låt finns det i *Babylons folk* också en öppen kritik mot högerpolitik. Detta blir tydligt när låttexten i andra versen med stor sannolikhet refererar till Moderaternas logga i textraden ”[…]vilka är det som står för ett stort blått M? Babylon, Babylons folk”. Till skillnad från Peps Blodsbands mer generella kritik mot högerpolitik där texten innehåller många metaforer, har Babylon konkretiserats till att specifikt referera till Sveriges högerparti Moderaterna i *Babylons folk*. Detta kan spegla det sexåriga borgerliga styre i Sverige som rådde mellan 1976 och 1982, som för övrigt också är åren mellan det att Peps Blodsband släppte *Babylon* och Kalle Bah släppte *Babylons folk*. Den borgerliga valsegern 1976 ledde till ett his-

toriskt maktskifte i Sverige, där Socialdemokraterna förlorade sin regeringsställning för första gången på 44 år. Även i nästföljande val 1979 vann det borgerliga blocket, dock med en knapp majoritet. Men Moderaterna gjorde sitt bästa val på 51 år och etablerade då sin position som Sveriges största borgerliga parti.[217] Ett politiskt resultat som Kalle Baah kommenterar genom en reggaeretorik, där det borgerliga partiet representeras som en del av Babylons folk.

Babylons folk innehåller också en del bibliska referenser, till exempel i fraser som ”Babylon och Babylons folk tar vårt bröd och bränner våra själar” och ”Vem bygger broar över lejongropen?”. Lejongropen spelar en central roll i Daniels bok från Gamla Testamentet, som till stora delar utspelar sig i Babylon. Här kastas den judiska fången Daniel i en lejongrop av Babylons folk, eftersom han trotsat förbudet att tillbe sin Gud.[218] Vidare sjunger Kalle Baah ”vi får nog kompensation i himmelens dörr”, som anspelar på den bibliska Domedagen, då rättvisa kommer att skipas för de som levt rättroget. Här skiljer sig Peps Blodsbands och Kalle Baahs låtar sig åt i en viktig aspekt; i *Babylon* sker frigörelsen från Babylon på jorden, genom människans gemensamma mobilisering, medan i *Babylons folk* sker upprättelsen först efter att livet på jorden tagit slut. Man kan därför ana en något mindre hoppfull framtidstro i *Babylons folk*, eftersom texten saknar det aktiva agerande mot den uttalade oroväckande samhällsutvecklingen.

Både Peps Blodsbands och Kalle Baahs låttexter tar hjälp av begreppet Babylon för att representera de samtida samhällsutvecklingar som de ställer sig kritiska till. För båda reggaebanden associeras Babylon med kapitalismen, som anses vara ett exploaterande, korrupt och destruktivt ekonomiskt system.

Helt Off – Babylonsjukan (2004)

Ungefär två decennier efter *Babylons folk* släpper Helt Off låten *Babylonsjukan*, där Babylon beskrivs som en smitta, en liknelse som också förekommer i vissa jamaicanska tolkningar. Sociologen och reggaeforskaren Sarah Daynes har uppmärksammat att Babylon i jamaicanska reggaelåtar ibland beskrivs som en sjukdom som man bör skydda sig själv

217 Östberg, Kjell & Andersson, Jenny. *Sveriges historia. 1965-2012*. Stockholm: Norstedt, 2013, s. 248, 262

218 Se *Daniel* 6: 1-28

från, där giftet eller viruset symboliserar de starka korrupta krafter som hjälper Babylon att behålla sin makt och sitt fäste.[219] I *Babylonsjukan* beskrivs ett samhälle där kommersiella krafter har fått överhanden:

Mitt huvud är fullt av bilder av kvinnor och bilar och pengar
Reklamen dom sänder att
dom fina sakerna i livet som du bör
jobba fan och jaga till du dör
Lyckan finns där i mitt nästa köp
Ska det bli mitt så är det bäst jag gör
mig nöjd med bara bilar och grejer

Texten belyser hur det i konsumtionssamhället finns uppmaningar om att leva efter en karriärsinriktad och materialistisk livsstil, där lycka är kopplat till ägande och konsumerande. Även här går att ana en kritisk underton till den samhällsekonomiska förhållandena liknande den som finns i Peps Blodsbands och Kalle Baahs låttexter.

Till skillnad från tidigare diskuterade låtar innehåller texten i *Babylonsjukan* också en viss genusmedvetenhet, då låten beskriver hur kommersialismen använder sig av kvinnliga kroppar för att skapa köpkraft.

I refrängen uttrycks ett motstånd till den kommersiella samhällsutvecklingen:

Ja, ring doktorn och skicka nån'
För jag har Babylonsjukan!
Ring akuten och säg kom snabbt
För jag har Babylonsjukan!
(ett preventivt, bättre liv)
Ja, jag har Babylonsjukan!
(det måste finnas någon medicin)
Ja, jag har Babylonsjukan!

Texten antyder en önskan om ett botemedel på den sjukdom som Babylon utgör, där smittan symboliserar ytliga begär som skapats via till exempel reklam och som går att koppla till materialitet, vackra kroppar och ekonomiskt välstånd. Till skillnad från Peps Blodsbands låt där människan i förenad kraft krossar Babylon, behövs det i *Babylonsjukan* professionell hjälp utifrån. Det är endast doktorn och hans medicin som kan åstadkomma en frigörelse från Babylon. Noterbart är att det i låten inte förekommer någon framtidsvision där smittan är utrotad, vilket

219 Daynes, 2010, s. 159

inte inger samma positiva framtidstro som Peps Blodsbands *Babylon* uttrycker. Att Babylon beskrivs som en sjukdom som endast går att frigöra sig från med hjälp av utomstående expertis, vittnar vidare om en brist på tilltro till den egna möjligheten att förändra det rådande läget. I tredje versen blir det tydligt att kampen mot Babylon upplevs som svår och komplicerad:

Min hjärna är tvättad
Jag känns infekterad
Jag vill bara botas
Jag vill inget mera, men
Alternativen är så få
Ett hundliv kan fler förstå
Vägen vi går är sne' och dan
och jag vill helst bara vara min egen man
Vad är det för kraft som styr mig från ovan?

Texten visar på en mer komplex relation till Babylon än i de tidigare låtarna. Här står individens förhållande till Babylon i fokus och det beskrivs en oro kring Babylons inflytande på ett mer personligt plan. Kampen mot Babylon kan således förstås handla om inre strider, kampen att stå emot kommersialismens krafter och budskap. Ambivalensen i förhållandet till Babylon skiljer sig från de texter där representationen av Babylon ligger närmare det bibliska narrativet, där kampen mellan det goda och det onda är självklar och otvivelaktig. Till skillnad från *Babylon* och *Babylons folk* innehåller *Babylonsjukan* inte några märkbara referenser till Bibeln, men däremot finns det likheter med den jamaicanska rastafaritraditionen i hur Babylon anses implementera dominanta idéer och tankefigurer, och således håller människan i ett mentalt slaveri. Gemensamt för dessa tre Babylonlåtar är synen kring hur Babylon utgör ett hot genom särskild list och strategi. Uppfattningen om att Babylon får en att känna sig styrd och manipulerad genomsyrar samtliga tre låtar, som alla identifierar Babylon med det kapitalistiska systemet.

Syster Sol – Kärleksrevolt (2011)

Kärleksrevolt har en något mer lättsam och humoristisk underton i jämförelse med framför allt de tidiga låttexterna *Babylon* och *Babylons folk*. I *Kärleksrevolt* bemöter Syster Sol inte Babylon med knutna nävar eller med hjälp av någon doktor, utan med kärlek;

Det här är en kärleksrevolt, från alla vi som synat dom
Som försöker tysta våran sång
En baddah baddah bong i huvudet på Babylon
Får dom tänka om om om

I *Kärleksrevolt* har Babylon många betydelser, som till exempel i den inledande refrängen, där Babylon tolkas som en människa, som får en ”bong i huvudet”. Men samtidigt framstår Babylon som en symbol för konservativa krafter, som inte är tillräckligt öppna för de budskap som finns i Syster Sols (och andra reggaeartisters) musik. Dock beskrivs ett motstånd mot dessa krafter eftersom de finns de som ”synat dom”, som har avslöjat och genomskådat Babylons företrädare. Precis som i de övriga svenska babylonlåtarna i denna studie, förknippas Babylon återigen med list och idén om att det i Babylon finns en agenda, en plan som implementerats bortom människors medvetenhet. Denna förståelse knyter samtliga låtar till idén om ett mentalt slaveri.

Låten präglas inte av samma tyngd, ilska och allvar som finns framför allt i de två äldsta texterna. I stället genomsyras Syster Sols låt av en positiv inställning och en övertygelse om att förändring är möjlig. Med hjälp av en kärleksrevolt kommer Babylons företrädare att ”tänka om”, vilket kan ses som en seger, där Babylon förlorar, försvagas eller förgörs. Synen på frigörelsen från Babylon skiljer sig här från rastafarirörelsens trosuppfattning. Kärleksrevolten verkar nämligen ha som avsikt att genom mottagandet av kärlek få Babylon att förändras, snarare än förgöras. Här är den bibliska retoriken om hämnd och rättvisa i stället ersatt med ett förlåtande och ett överseende med Babylons förflutna.

I första versen kritiseras det rådande politiska systemet och dess politiker medan det snarare är reggaemusiken som bidrar till att förmedla ”sanningen” och folkets talan;

För dom kan aldrig tysta ner oss med nån löjlig badman censur
För sanningen kan aldrig stängas in i nån bur
Den kommer höras högt i all ghettokidsens lur
Pumpas ut i etern genom Facebook och Youtube
Och vi är trötta på deras översittarstil
När vi steppar upp på micken och berättar vad vi vill
Vi för folkets talan till ett fett reggaebeat
Med onedrop och bas så krossar vi den myt som säger:
“politiker ska vara folkrepresentanter”
Men i riksdagen gäckar bara massa grå moraltanter
Som glömt vad det innebär att leva ett liv
Där hjärtats väg är ditt enda alternativ

I versen går det att urskönja ett särskilt utifrånperspektiv, en subkulturell logik, där gemenskapen är formad kring en subkulturell tillhörighet som står i kontrast till det etablerade samhället. Reggaeartisterna framstår som folkets riktiga representanter, som förstår och skildrar verkligheten bättre än politikerna. Det uttrycks en solidaritet för de som vågar höra ”sanningen”, nämligen ghettokidsen, de unga som kommer från mindre priviligierade bostadsområden. Här går att ana en hyllning till gatan och den gatukultur som genomsyrar många musikkulturer med rötter i den afrikanska diasporan, där erfarenheterna av att leva i utsatta urbana miljöer ofta står i centrum. Ungdomen framstår som ett ideal i kontrast till politikerna som beskrivs som äldre tanter som slutat att leva.

I texten målas det upp en bild av att det politiska systemet motarbetar reggaekulturen, framför allt genom censurering av musikens budskap. Det finns en uttalad misstro mot politiker, som i texten beskrivs som moralistiska tråkiga översittare. Politikernas trovärdighet påverkas också av att de inte tänker med ett öppet hjärta. Politikermisstron återkommer även i textraden som ifrågasätter de samtida politikerna som folkets representanter. Att politiker associeras med ”grå moraltanter” vittnar om en negativ föreställning om politiker, som här associeras med att vara tråkiga, gamla och av kvinnligt kön.

Vidare i texten finns en upplysning till lyssnaren om att ”sanningen kan aldrig stängas in i någon bur”, men det är inte helt tydligt vilken sanning det är som censureras av Babylon. Även om det finns en samhällskritisk attityd, saknas det tydliga ideologiska ställningstagande som finns i Peps Blodsbands *Babylon* och Kalle Baahs *Babylons folk*, och även den antikapitalistiska kritik som Helt Offs *Babylonsjukan* genomsyras av. Betoningen på fredfulla budskap och kärlek som en allomfattande lösning för i stället tankarna till de motkulturella tendenser som finns i hippierörelsen och den svenska proggtraditionen, och som även Sterling vittnar om hos några av de japanska reggaefansen.

Samtliga diskuterade låtar kan alla beskrivas som samhällskritiska, trots att de politiska uttrycken ser olika ut. Som historikern Björn Horgby lyfter fram kan hegemoniskt motstånd ta sig olika uttryck, och behöver inte alltid innebära aktiva ideologiska ställningstaganden. Ett avståndstagande från det etablerade samhället kan också förstås som en form av motstånd, vilket också ligger i linje med de motkulturella tendenser som finns i rastafarirörelsens traditioner och levnadssätt.[220]

---

220 Horgby, Björn. ”Rebellen Elvis och motkulturella Beatles. Upprorisk rock i USA och Storbritannien 1955-69” i *Populärmusik, uppror och samhälle*, Berggren,

Edmonds menar att uttrycket ”stepping out of Babylon”, som ofta förekommer i jamaicanska reggaetexter, handlar om ett aktivt avståndstagande från Babylon, där man distanserar sig från brittiska traditioner, engelska språket och brittisk kultur i syfte att sätta sig emot Babylons värderingar och institutioner.[221] Daynes har gjort en liknande iakttagelse och menar att frigörelsen från rastafarirörelsens Babylon utgör ett samspel mellan att aktivt bekämpa onda krafter i samhället och samtidigt distansera sig från samhället genom att till exempel undvika partipolitik, skolsystemets kunskapstradition, överkonsumtion eller det urbana livet helt och hållet. Frigörelsen från Babylon kan enligt Daynes därför tolkas både som en flykt och som en kamp.[222]

I *Kärleksrevolt* har Syster Sol med sig tre gästartister; General Knas, Dani M och Aki. I samtliga av gästartisternas textrader går det att urskönja en drogliberal underton, vilket speglas i hur de förhåller sig till begreppet Babylon. För samtliga gästartister representerar Babylon de samhällsinstanser som upprätthåller ett förbud mot användandet av cannabis. Till exempel sjunger General Knas:

Babylon hatar reggae och hiphopkultur
Dom vill tysta ner oss men dom vet inte hur
När spliffen puffas på då ropas det censur
Gör som jag vill för sån är min natur

I låttexten framstår Babylon som motståndare till reggaekulturen, specifikt inställningen till cannabis. Precis som i Syster Sols textrader är Babylon förknippat med censur, som här är tydligt kopplad till cannabisrökning. ”Dom” behöver däremot inte nödvändigtvis enbart förknippas med polisen, utan de kan också vara musikarrangörer, skivbolag eller andra aktörer inom musikbranschen som sätter sig emot användandet av cannabis. I låttexten framgår det emellertid hur General Knas inte låter sig stoppas av Babylons försök att tysta ner, utan att han i stället, trots förbud, följer sin egen vilja.

I Akis del av låttexten är det tydligt att Babylon handlar om polisen:

Försöker stoppa vår rörelse, yo dom skyller på droger
Vill brotta ner oss efter spelning, gör razzia i logen
Vi står utanför och röker upp det sista i påsen

Lars, Horgby, Björn & Greiff, Mats (red.), Malmö University Press, Malmö högskola, Malmö, 2009, s. 23-25

221 Edmonds, 1998, s. 29-33

222 Daynes, 2010, s. 159

Precis som i General Knas textrader, beskrivs det hur reggae- och hiphopkulturen hotas (av Babylon), och att detta främst riktas mot ett droganvändande. I Akis textrader symboliserar Babylon polisen, som genomsöker hans loge efter droger vid en av hans spelningar. I texten framstår det som att Aki och hans vänner har makten över situationen, när de trotsar razzian och ”röker upp det sista i påsen” alldeles i närheten.

De manliga gästartisternas förhållningssätt till Babylon ser annorlunda ut i jämförelse med Syster Sol. I hennes textrader målas Babylon fram som något som kan omvändas med kärlek, och det handlar då främst om politiker som behöver tänka mer med hjärtat. De manliga gästartisternas värld framställs som hårdare och mer riskfylld, genom skildringar av polisrazzior och droganvändande, där Babylon utgör ett fysiskt hot med avsikt att ”brotta ner dom”. Men gemensamt för samtliga artister i *Kärleksrevolt* är det tydliga utifrånperspektivet, där avståndstagandet blir det vapen som används för att uttrycka motstånd mot de olika versioner av Babylon som förekommer i låttexten. Betoningen på droganvändandet kan också ses som en viktig beståndsdel i distanseringen från det etablerade samhället och dess regler och krav. I *Kärleksrevolt* representerar Babylon både det svenska politiska systemet, rättsväsendet och musikbranschen. Samtliga artister i låten förenas i budskapet att Babylon, trots försök med censur och razzior, inte kommer att lyckas tysta ner artisterna och stoppa deras musikkultur. Musiken kommer fortsätta spelas i ghettokidsens lurar och spliffen kommer fortsätta att rökas.

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

Babylons mångbottnade betydelse innehåller både religiösa, kulturella och politiska dimensioner och utgör en viktig aspekt i det reggaerelaterade identitetsskapandet. Som en representation av det förflutna i den svenska reggaekulturen består Babylon av många historiska lager och referenser. Myten om Babylon har existerat i det västerländska samhället långt innan rastafarirörelsens tolkning fick genomslag i den samtida populärkulturen, och bör därför inte förstås enbart som en populärkulturell referens hämtad från den jamaicanska reggaetraditionen. Representationen av Babylon befinner sig snarare i ett tidsligt kretslopp där den ständigt reproduceras i olika historiska och rumsliga kontexter. Föreställningarna kring Babylon är kopplade till olika förflutenheter, där användandet av dåtid ofta ingår i ett artikulerande av samtidens samhällsproblem. Som de olika låttexterna visar är Babylon som en repre-

sentation av det förflutna inte fixerad, utan används och uppfattas på skilda sätt inte enbart i olika lokala kontexter utan även över tid.

I mitt urval av svenska reggaelåttexter förekommer det exempel på hur tolkningen av Babylon följer en jamaicansk rastafari- och reggaetradition, samtidigt som det också framträder flera avvikelser. Till exempel är det postkoloniala perspektivet frånvarande i den svenska kontexten. Med hjälp av Babylon-metaforen belyser samtliga artister på varierande sätt en kritik mot det egna samhället, men i låttexterna kritiseras aldrig vithetens hegemoni, som har en framträdande roll i den jamaicanska reggaens representation av Babylon. Den jamaicanska reggaens postkoloniala medvetenhet är således frånvarande i de svenska Babylonlåtarna.

Att samtliga låttexter har utelämnat den aspekt av Babylon som associeras med det vita koloniala förtrycket öppnar upp för många tolkningar. Möjligen kan de svenska reggaemusikernas utvalda och försvenskade översättning av Babylon bottna i en medveten förståelse av att man som vit svensk reggaeartist saknar erfarenheter av att vara svart, och därmed väljer att aktivt avstå från att ta ställning och involvera sig i samhällsfrågor som berör rasifierande maktordningar. Utelämnandet och tystnaden blir en strategi för att undvika risken att anklagas för att utnyttja ett vitt tolkningsföreträde och uttrycka sig i politiska frågor som man inte ”äger”. Men det kan också vittna om en villrådighet inför den obekväma insikten att den svenska kulturella och historiska bakgrunden oundvikligen gör vita reggaeartister till aktörer i ”the Babylon system”. En sådan tveksamhet avspeglar reggaens rasifierade autenticitetsdiskurs, där den svarta kroppen anses vara mer autentisk och således mer hemmahörande i reggaesammanhang.

Frånvaron av en postkolonial samhällskritik behöver emellertid varken vittna om en villrådighet eller ett aktivt politiskt ställningstagande. Det kan också vara så att den svenska reggaekulturen i sin hybrida form anses vara något frikopplat från den jamaicanska reggaen, och därmed inte inbegriper någon skyldighet att ta ställning kring aspekter som specifikt rör den jamaicanska reggaens kulturella och politiska kontext. Eller så kan avsaknaden av kritik mot den vita hegemonin vara ett tecken på ett västerländskt systematiskt osynliggörande av frågor som rör ras och rasism, en omedveten färgblindhet, som enligt Tobias Hübinette m. fl. bottnar i ett ”normaliserat och institutionaliserat sätt att blunda för […] vithetens privilegier”.[223]

223 Hübinette, Tobias, Hörnfeldt, Helena, Farahani, Fataneh & Rosales, Réne León.

Även de religiösa aspekterna av Babylon som ofta är framträdande i jamaicansk reggae har en ganska liten betydelse i den svenska kontexten. I *Babylon* och *Babylons folk* förekommer vissa bibliska referenser, men i låtarna från 2000-talet saknas det bibliska språkbruket helt och hållet.

Förståelsen och tolkningen av Babylon har förändrats över tid i de olika låttexterna. Till exempel har sättet i hur man politiskt positionerar sig förändrats. I Peps Blodsbands och Kalle Baahs låttexter finns en tydlig ideologisk utgångspunkt, där samhällskritiken riktas mot den rådande ekonomiska samhällsutvecklingen. Helt Offs låt lyfter visserligen också en kritik mot konsumtionssamhället, men hur de väljer att beskriva problematiken utgör en väsentlig skillnad då den är formad utifrån ett jagperspektiv. I *Babylon* finns ett tydligt fokus på kollektivet, som också är den enda låten som uppmanar till en aktion mot Babylon. Även i *Babylons folk* är kollektivet påtagligt genom fraser som ”tar allt *vi* har” och ”*vårt* kapital”. Även om det i *Kärleksrevolt* finns ett uttalat *vi* i form av en reggaegemenskap, finns det i låtarna från 2000-talet en framträdande individualism, som i *Babylonsjukan* tar sig uttryck genom påståendet ”jag vill helst bara vara min egen man” eller när General Knas i *Kärleksrevolt* uttrycker att ”jag [g]ör som jag vill för sån är min natur”. Här går det att se paralleller mellan en växande individualism och ett avtagande fokus på ideologisk övertygelse och kollektiv politisk handling.

I *Kärleksrevolt* beskrivs en misstro mot hela det politiska systemet, snarare än en kritik mot en särskild politisk ideologi. I de två yngsta låtarna förändras också det tydliga politiska ställningstagandet som finns i *Babylon* och *Babylons folk*. I *Babylonsjukan* är den enda handling som beskrivs för att bekämpa Babylon ett telefonsamtal till doktorn, vilket vittnar om en känsla av en personlig handfallenhet gällande den framskrivna samhällsutvecklingen. I *Kärleksrevolt* är kampen mot Babylon artikulerad genom att trotsa politikerna, polisen och lagen som förbjuder cannabisrökning, vilket skiljer sig från det kollektivistiska och ideologiskt grundade förhållningssätt mot Babylon som finns i Peps Blodsband och Kalle Baahs låttexter. För även ifall samtliga låttexter uttrycker en misstro mot den etablerade makten riktar de tidiga låtarna en kritik specifikt mot högerpolitik, och inte mot det politiska systemet i sig.

I detta kapitel har jag lyft fram hur Babylon som historisk referens och en representation av det förflutna har använts i olika reggaesam-

”Om ras och vithet i ett samtida Sverige” i *Om ras och vithet i ett samtida Sverige*, Hübinette, Tobias, Hörnfeldt, Helena, Farahani, Fataneh & León Rosales, René (red.), Mångkulturellt centrum, Tumba, 2012, s. 42

manhang för att kommunicera och legitimera tillhörighet, identitet och politiska ställningstaganden. I följande kapitel kommer jag att utforska hur representationer av det förflutna i svensk reggaekultur samverkar med föreställningar kring autenticitet, plats och ursprung.

Ursprung, autenticitet och konstruktioner av svenska reggaeidentiteter

I musikrelaterade diskurser om äkthet, trovärdighet och originalitet fyller relationen till ”det ursprungliga” ofta en legitimerande funktion och utgör således en viktig aspekt i konstruktionen av det som uppfattas vara det *autentiska*. Vad som anses vara autentiskt i en musikgemenskap är naturligtvis inte konstant eller uniformt, utan utmanas ständigt och förändras över tid.[224] Det kan också skilja sig bland de olika sociala kluster som finns *inom* gemenskapen, de som Bourdieu kallar för ett socialt subfält.[225] I mitt empiriska material existerar olika föreställningar gällande autenticitet och ursprung, vilket bland annat synliggörs i mitt intervjumaterial. I sina beskrivningar gällande reggae och deras reggaeintresse visar de intervjuade reggaefansen olika förståelser av ursprung. Dessa kan förstås som olika representationer av det förflutna, kopplade till både geografiska platser och kulturer.

Detta kapitel är uppdelat i två delar där jag i den första delen, ”Gränsdragningar mellan jamaicansk och svensk reggae”, fokuserar på hur

224 Harrison, Anthony Kwame. “Racial Authenticity in Rap Music and Hip hop”, *Sociology Compass*, vol 2:6, 2008, s. 1785

225 Petterson, Helena, Wolanik Boström, Katarzyna, Öhlander, Magnus. ”Kapital, habitus och fält” i Jenny Gunnarsson Payne & Magnus Öhlander (red.), *Tillämpad kulturteori*, Lund, 2017, s. 140

svenska reggaefans förstår och artikulerar autenticitet i relation till den jamaicanska respektive svenska reggaen. I den andra delen, ”Det rurala och urbana i svensk reggaekultur”, undersöker jag sambandet mellan föreställningar kring autenticitet och ursprung och olika diskurser rörande *det rurala* respektive *det urbana*.

GRÄNSDRAGNINGAR MELLAN JAMAICANSK OCH SVENSK REGGAE

I mitt förarbete och min intervjustudie har jag lagt märke till en meningsskapande gränsdragning mellan den svenska reggaetraditionen och den jamaicanska. Jag har genom observationer på reggaeklubbar, reggaefestivaler och reggaekonserter och genom analyser av mitt intervjumaterial uppmärksammat en tendens där många reggaefans antingen konsumerar svensk *eller* jamaicansk reggae. Detta uttrycks till exempel genom relationen till det svenska språket i reggaesammanhang. En av de intervjuade, Magnus, lyssnar enbart på jamaicansk reggae. Han menar att det delvis beror på att han upplever det svenska språket något bristfälligt:

> Jag har aldrig gillat musik på svenska. Jag vet inte varför. Det blir så töntigt och... jag tycker svenska språket är rätt tråkigt. Engelska har alltid varit mitt favoritspråk.[226]

På liknande sätt beskriver Sofia varför hon inte lyssnar på svensk reggae;

> Det har aldrig tilltalat mig.[…] Jag har aldrig känt att svensk reggae, att det har betydelse för mig. Det känns så himla fel på svenska språket. [...] Det känns så långt ifrån. […] Jag är bara inte frälst.[227]

Reggaedj:n Fiona är öppen till annan europeisk reggae, men spelar sällan just svensk reggae:

> Alltså... Jag bara får inte samma känsla... Jag kan spela italiensk reggae och jag spelar franskt, så det är inte det att... det bara klickar inte med mig alltså.[228]

---

226 Intervju med Magnus, 12/04/18

227 Intervju med Sofia, 16/05/18

228 Intervju med Fiona, 26/04/2018

För Sofia och Magnus är det svenska språket en avgörande faktor i gränsdragningen mellan den reggae man lyssnar på och den man tar avstånd från. Svenska språket gör reggaen ”tråkig” eller så framstår den som ”fel”. Ursprungets betydelse blir synligt när Sofia beskriver att reggae på svenska känns för ”långt ifrån”. Avståndet till det jamaicanska ursprunget används som en förklaring till avfärdandet av svensk reggae, där det svenska språket fungerar som en viktig skiljelinje i utformandet av den musikaliska identiteten. Fiona sätter den svenska reggaen inte enbart i jämförelse med den jamaicanska, utan även i relation till reggae från andra europeiska länder, där den svenska reggaen inte anses väcka samma engagerande känslor.

I ovanstående citat finns ett avståndstagande från svensk reggae eller reggae på det svenska språket, som kan kopplas samman med en föreställning om att ”det svenska” är mindre autentiskt, och snarare uppfattas som en imitation. Men uppfattningarna om att svensk reggae saknar känsla och inte väcker engagemang delas inte av alla intervjuade. Petra föredrar svensk reggae framför jamaicansk och menar att den svenska reggaen är lättare att ta till sig:

> …jag tror det handlar ganska mycket om någon slags identifikation. […] Jag tycker nog ändå att den svenska reggaen är mest betydelsefull för mig. För den är så himla nära. Den är så himla förknippad med den jag är.[229]

I kontrast till Sofia, ser Petra att reggae på svenska har en större relevans för henne, just på grund av att den ligger nära sitt eget ursprung. Avståndet till Jamaica spelar en betydelsefull roll för både Sofia och Petra, men det tolkas på olika sätt. Eftersom Sofia kopplar samman hennes eget reggaeintresse med Jamaica och jamaicansk reggae, upplevs svensk reggae på det svenska språket både fysiskt och symboliskt långt från hennes egna reggaepreferenser, och således hennes musikaliska identitet. Petra ser å andra sidan det svenska språket som något som gör det lättare att relatera till musiken och ser inte svensk reggae som något icke autentiskt. Reggae på svenska är för Petra mer intimt sammankopplat med hennes identitet och kulturella referensram. Det existerar således olika föreställningar om vad som är främmande, beroende på hur man förhåller sig till reggaens jamaicanska ursprung. De olika uppfattningarna om reggae på svenska visar på hur föreställningar om autenticitet och ursprung hänger samman, men hur relationen till reggaens ursprung kan variera. När den jamaicans-

229 Intervju med Petra, 09/03/2020

ka reggaen upplevs som mer tilltalande, uppfattas den svenska reggaen som ointressant och långt från det ursprungliga. En omvänd logik uppstår i resonemanget där den svenska reggaen anses mest betydelsefull – den jamaicanska reggaen upplevs då som svårare att identifiera sig med, just för att den inte befinner sig lika nära. Trots att preferenserna skiljer sig åt mellan olika intervjudeltagare, och även hur man förhåller sig till reggaens jamaicanska ursprung, går det att urskilja att svensk reggae uppfattas vara något annorlunda och avskilt från den jamaicanska i båda synsätten.

Olika reggaekulturer i Sverige

Det är inte enbart genom de intervjuades egna reggaepreferenser som uppdelningen mellan den svenska och den jamaicanska reggaen blir synlig. Genom egna observationer på reggae-festivaler, -konserter och -klubbar har jag uppmärksammat en skillnad i karaktär och deltagande på de publika evenemang där jamaicanska reggaeartister spelar jämfört med svenska. Många av de intervjuade bekräftar min iakttagelse. Vid svenska artisters framträdanden uppfattas publiken vara mer vit och kulturellt homogen, medan flera intervjuade uppfattar att jamaicanska artister drar till sig en mer varierad publik. Ivan upplever att det existerar olika reggaekulturer i Sverige som delvis hänger samman med aktörernas olika etniska bakgrunder:

> Det finns flera [reggaekulturer], det tror jag. [Lång paus] Det är intressant det här… hur ska jag uttrycka det här för att inte… Det finns definitivt en svensk reggaekultur som syns… där jag fortfarande när jag går på konserter kan se samma människor som jag såg 2003, 2004, 2005. Dom går på samma konserter som jag. Jag tror att dom flesta har någon slags… dom flesta av dom är vanliga 'svenne-banan' som jag. Men sen har du ju en annan reggaekultur också som man kan se när internationella artister, eller framför allt jamaicanska artister kommer. Då kommer ju framför allt… då kommer hela… hela den karibiska miljön vi har här, till exempel dom med jamaicanskt påbrå. Dom finns där då. Och tror också andra från afrikanska kontinenten. Det syns ganska tydligt tycker jag.[230]

Även Petra har registrerat hur den skånska reggae hon lyssnar på är väldigt etniskt homogen:

230 Intervju med Ivan, 07/05/2018

> Den reggaen jag lyssnar på är väldigt vit då. Sen har ju de flesta lyckats peta in någon musiker i bandet som är svart, någon sån där trivsel-svart för att det ska vara bekv.. eller jag vet inte, eller är det kanske bara någon som är duktig på att spela. Men nej, det är ganska vitt skulle jag säga. Jag försöker erinra mig nåt… Men eftersom jag är lite förtjust i den här bonne-reggaen som man kan upptäcka ute på Österlen någonstans så nej, det är väldigt vitt. Men jag kan tänka mig då att det är helt annorlunda i dancehall- och klubbvärlden.[231]

Petra påpekar att svarta musiker kan förekomma i de svenska reggaebanden, men att hon uppfattar det som något ovanligt. Hon ställer sig också osäker kring ifall en svart bandmedlem i reggaeband från den skånska landsbygden finns med för sin professionella förmåga eller på grund av en politisk medvetenhet gällande avsaknaden av en svart närvaro i den skånska vita reggaen. Petras uttryck ”trivsel-svart” kan förstås som ett begrepp som skildrar en medvetenhet kring en vithetsnorm inom den svenska reggaescenen, där närvaron av en svart person bidrar till känslan av att man som vit fattat ett moraliskt och politiskt ”rätt” beslut utifrån värderingar som rör pluralism och inkludering. Uttrycket ”trivsel-svart” kan också kopplas samman med en så kallad ”nordisk exceptionalism” – en diskursiv tendens där de nordiska länderna genom särskilda välfärds- och jämställdhets-satsningar kommit att uppfatta sig själva som särskilt antirasistiska och toleranta nationer, och som dessutom ser sig ha varit mindre involverade i kolonialismen jämfört med många andra västerländska länder.[232]

Petra kopplar samman den dominanta vitheten i den skånska reggaen med landsbygden, som hon misstänker skiljer sig jämfört med den urbana klubbvärlden, där andra former av mer klubbanpassad jamaicansk reggae förekommer. I den rurala och urbana gränsdragningen som Petra gör ingår också särskilda representationer av det förflutna. Idén om skånsk reggae som vit och ”bonnig” knyter an till ett ursprung som är traditionellt, svenskt och vitt, snarare än jamaicanskt. Den ”bonniga” skånskheten och vitheten kopplas samman med ett förflutet

---

231 Intervju med Petra, 09/03/2020

232 Habel, Ylva. ”Rörelser och schatteringar inom kritiska vithetsstudier” i Hübinette, Tobias, Hörnfeldt, Helena, Farahani, Fataneh & León Rosales, René (red.), *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, Mångkulturellt centrum, Tumba, 2012, s. 67. Vidare kan begreppet ”trivsel-svart” jämföras med Stuart Halls begrepp ”happy native”. Se Hall, 2013, s. 234

bortom urbanisering och moderna samhällsförändringar, ett förflutet där den koncentration av etnisk och kulturell mångfald som förekommer i de kosmopolitiska städerna inte existerar. I Petras beskrivning av sinnebilden av den skånska reggaen är således det jamaicanska svarta ursprunget inte närvarande.

Magnus befinner sig ofta i den urbana klubbmiljö som Petra har ett mer avlägset förhållande till. Han medverkar i ett soundsystem och har tjugo års dj-erfarenhet bakom sig. Han lyfter fram hur några av de mest trogna besökarna på de klubbar han spelat på kommer från Gambia;

> [I] publiken både nu och då har det funnits en minoritet, men en stark minoritet av folk med afrikanskt ursprung som bor här, som alltid har kommit och alltid har gillat oss och fortfarande kommer när vi spelar. […] [Dom] har varit med under tidigare perioder när vi har funnits och dom har lite varit en räddning för [vårt soundsystem] för DOM vill höra reggae liksom. Dom har en mer bred bild, dom har växt upp med det mer. Har man växt upp i Gambia, då har man hört reggae sen barnsben. Och de har ju inte vi här liksom.[233]

Magnus upplever att gambier har mer erfarenhet av reggae än många svenskar, delvis för att reggae är mer utbrett i Gambia än i Sverige. Det finns en underliggande antydan att Magnus identifierar sitt soundsystem och sitt reggaeintresse mer med en internationell gemenskap som särskiljer sig från en svensk reggaegemenskap. De gambiska reggaefansen och deras reggaeintresse framstår här som mer äkta, dels för att reggaen varit mer närvarande i det gambiska samhället än i det svenska, dels för att de gambiska besökarna signalerar samma hängivenhet och engagemang för reggaen som Magnus och hans soundsystem. I Magnus resonemang synliggörs en rasifierad autenticitetsdiskurs, där den svenska publiken i större utsträckning upplevs sakna den förståelse för reggae som han själv och de gambiska reggaefansen besitter.

Vidare ser Magnus en skillnad mellan de som besöker reggaeklubbar, där man följer den jamaicanska musiktraditionen med soundsystem och dj:s som främst spelar jamaicansk dansvänlig musik, och de som besöker reggaekonserter med liveframträdanden av svenska reggaeband. Han menar att svenska reggaeband följer en mer inhemsk progginspirerad musiktradition som främst drar svenskar;

---

233 Intervju med Magnus, 12/04/18

> …det är lite mer hippieaktigt inom den svenska scenen, lite vitare och lite äldre publik när det är konsert. Och du har definitivt nästan uteslutande vit publik när det gäller de här svenska reggaebanden. Det är ingen afrikan som betalar tvåhundra spänn för att se något sånt ”Träd, gräs och stenar”-liknande reggae. Det är ofta progg dom blandar in det med. Och det i sig bygger på en av de missuppfattningar som retar mig mest – att [reggae] skulle vara någon slags hippiemusik. Det är det inte. […] …det fanns skivbolag som Virgin och Island som hade mycket att vinna på att sälja in [reggae] på ett visst sätt. De försökte sälja in det här till vad man kan kalla counterkulturen, hippieöverlevnadskulturen, och då försökte de sälja in det som protestmusik, politisk musik. Men när dom sjunger om peace and love så sjunger dom inte om San Francisco -68, utan dom sjunger om [att] sluta skjuta varandra här i ghettona, sluta mörda era bröder. Det är det handlar om. Men på något sätt har man sålt det till en vit medelklass i Europa på det sättet och så har dom tagit det vidare och så har det blivit en egen grej, som inte alls är samma sak som vad [vårt sound] gör.[234]

Magnus betonar hur den svenska reggaen skiljer sig från den jamaicanska och att det svenska reggaesoundet har en sådan specifik kulturell prägel, att den inte lockar icke-svenska besökare. De progginfluenser som Magnus uppfattar vara ett vanligt inslag i svensk reggae skiljer sig för mycket från det klassiska jamaicanska reggaesoundet. Han anser även att progginfluenserna får reggaen att framstå som ”hippiemusik”. Den västerländska omtolkade ”hippiereggaen” associerar Magnus med kommersiell anpassning och en bristande respekt för reggaens ursprungliga kontext. Han betonar hur hippierörelsens ”peace and love”-budskap bottnar i en vit medelklassposition som befinner sig långt från den hårda verklighet som den jamaicanska reggaen vuxit fram ur. I linje med Magnus förståelse av hippierörelsen beskriver Björn Horgby hur 1960-talets amerikanska hippierörelse främst engagerade vita med en medelklassbakgrund, där medlemmarna i huvudsak ”ifrågasatte den västerländska civilisationen och dess materialism” genom slagorden ”peace, love and understanding”.[235] Även om hippies stöttade medborgarrättsrörelsen, drevs inte rörelsen av frågor som rörde rasism och ojämlikhet. Som motkulturell rörelse tenderade hippies inte heller att politiskt engagera sig genom gatudemonstrationer, utan hade i stället som avsikt att förändra världen genom en inre revolution och självutveckling.[236]

---

234 Intervju med Magnus, 12/04/18

235 Horgby, 2009, s. 24-25

236 Horgby, 2009, s. 24-25

Magnus lyfter också fram hur många internationella skivbolag, inte minst Island Records som lanserade och marknadsförde Bob Marley internationellt, anpassade det jamaicanska soundet för att tilltala den samtida vita västerländska musikkonsumenten.[237] I Magnus uttalande går det att urskilja en tydlig bild där han kopplar samman autentisk reggae med det jamaicanska ursprunget, och den lokala erfarenheten av att växa upp under väldigt fattiga och utsatta omständigheter. Magnus resonemang följer en tydlig subkulturell logik, där kommersialismen hotar autenticiteten. Han visar också på hur den jamaicanska reggaen har rötter i en annan kulturell och socioekonomisk kontext än den svenska, vilket är viktiga faktorer i Magnus gränsdragning mellan autentisk och icke-autentisk reggae.

Sofia uppfattar också att reggaekulturen i Sverige består av olika grupperingar. Hon kopplar samman uppdelningen med äldre och nyare inriktningar av reggae. Hon menar att 1970-talets rootsreggaetradition tilltalar svenskar i en större utsträckning, medan den mer klubborienterade och yngre dancehallgenren uppfattas som för grov och utsvävande för ”den typiska svensken”:

> Sofia: Jag kan nog tänka mig lite så här att rootsfolket gillar svensk reggae…
>
> I: Varför tror du det är så?
>
> Sofia: Det är lite mer städat.
>
> I: Varför tror du inte svenska reggaefans gillar ostädat?
>
> Sofia: Jag tror nog kanske det är lite för ”out there” ibland. Svenskar i sig är ju väldigt uppknäppta, tillknäppta heter det väl. Lite mer så här reserverade, vilket jag själv också är. Så jag tror nog det kan ha att göra med det. Det kan bli lite väl utflippat och obekvämt.
>
> I: Vad är det som är obekvämt?
>
> Sofia: Det kan bli väldigt mycket ”sexual explicit” dans. Och lyrics. Och jag tror kanske inte det rimmar rätt för rätt många fans som kanske vill ha musiken… Åh… solen skiner idag, jag röker min spliff, allting är så bra…[238]

237 Horgby, Björn. *Rocken anfaller*, Carlsson, Stockholm, 2020, s. 20

238 Intervju med Sofia, 16/05/18

Sofia beskriver olika sociala grupperingar inom den svenska reggaescenen som grundar sig i en temporal uppdelning mellan den äldre rootsreggaen från 1970-talet och den samtida dancehall som spelas på klubbar idag. Sofia uppfattar att det finns vissa delar av den jamaicanska dancehallkulturen som inte tilltalar vissa svenska reggaefans. Hon beskriver ”rootsfolket” – de som föredrar svensk reggae, som mer reserverade. Hon uppfattar det som ett svenskt karaktärsdrag att vara pryd och ordentlig, egenskaper som inte går ihop med den sexuellt explicita danstradition och de grova låttexter som existerar inom dancehallkulturen. Sofia antyder också att den svenska reggaepubliken generellt verkar föredra rootsreggae framför dancehall. Liksom Magnus kopplar Sofia samman det svenska ”rootsfolket” med en hippieliknande livsstil som för henne involverar cannabisrökning och en ”flummig” attityd, som verkar stå i kontrast till de reggaefans som lyssnar på dancehall.

I Sofias beskrivning av dancehallkulturens svenska mottagande pågår en förhandling kring svenskhetens gränser. Svenskheten utmanas eller bekräftas genom de kulturella uttryck som förknippas med den jamaicanska dancehallkulturen. Svenskheten förstås här som hämmande, oförmögen att ta till sig vissa sidor av den jamaicanska kulturen. Dancehallens sexuella uttryck ses som ett uppbrott från normativa uppfattningar om sexuell utlevelse. De jamaicanska dancehallpraktikerna är starkt knutna till en ”främmandehet”, som står i kontrast till det typiskt svenska, som här uppfattas besitta en begränsande prydhet. Liksom Sterling uppmärksammar i sin studie av reggaekultur i Japan, och Fornäs i sin analys kring det svenska mötet med jazzen, kan man i Sofias resonemang spåra en viss ambivalens gällande reggaens främmandehet. Den betraktas både som eftertraktansvärd och obekväm. I Sofias beskrivning kontrasteras den föreställda, typiskt svenska reggaekulturen gentemot den jamaicanska dancehallkulturen. Den reserverade svenskheten står i vägen för att kunna ta till sig jamaicansk dancehall och dess sexuella utlevelse. Man kan i linje med Fornäs beskrivning av jazzens försvenskningsprocess se hur olika drivkrafter styr interaktionen med den jamaicanska reggaekulturen i olika riktningar. Att ställa svenskheten mot den jamaicanska reggaen sätter ljus på det självklara och öppnar upp för perspektiv där svenska normer plötsligt jämförs med andra levnadssätt, värderingar och traditioner. Att bli exponerad för nya kulturella former kan leda till nyfikenhet och en vilja att utforska det annorlunda och alternativa. I likhet med Fornäs förståelse av jazzens hybridiseringsprocess får här det familjära interagera med det främmande – en kombination som medverkar till att skapa kulturella

uttryck och gemenskaper som till exempel det svenska, hippieinspirerade ”rootsfolket”. Samtidigt bemöts ifrågasättandet av skärpta gränsdragningar mellan *vi* och *dom* och mellan *svenskhet* och *icke svenskhet*, där de annorlunda, i detta fall de sexuellt explicita aspekterna, sätts i relation till populärmusikens dominanta representationer av svarthet. I linje med Stuart Halls resonemang utgör de en motsats till det bekanta, det civiliserade, det vita och svenska.

Autenticitet genom kunskap och medvetenhet om det ursprungliga

Vikten av att besitta kunskap om musiktraditionens jamaicanska ursprung varierar mellan de olika intervjudeltagarna. Ofta relaterar det till hur stor del av ens reggaeintresse som bottnar i jamaicanska musikproduktioner. Ivan, som lyssnar på både jamaicansk och svensk reggae, ser fördelar med att förstå musikens ursprung eftersom den bidrar till en fördjupad förståelse av de jamaicanska låttexternas innehåll;

> I: Är det viktigt att förstå jamaicansk kultur när man är intresserad av reggae?
>
> Ivan: …[D]et är inget måste, men jag tror det hjälper till, för det blir en annan förståelse för musiken, var kommer den från och vad är det som är viktigt. […] …varför är det så mycket fokus på cannabis hos vissa artister? Vad betyder det? Var kommer budskapet från, vilket sammanhang? […] Det är svårt att riktigt fatta Bob Marleys texter till exempel, om man inte har någon liten koll på vad fan det är som händer liksom. Och inse att.. Jag bara tänker på Jamaica på 70-talet som präglas av politiskt våld där dom två största partierna [Jamaica National Party och Jamaica Labour Party, min anm.] […] i princip gick ut och rekryterade gatugäng för att säkra att dom skulle få deras röster. Så finansierar man i princip vapen till dom. Alltså man beväpnade grupper på gatan och det lider man ju fortfarande av. […] …dom låtarna som Bob Marley har skrivit har en ganska, den kontexten är en kontext som vi inte, som vi aldrig, eller hoppas aldrig kommer att få uppleva här liksom. Förstår man den kontexten så får man också en annan förståelse för texterna, som gör det hela jäkligt intressant tycker jag.[239]

239 Intervju med Ivan, 07/05/2018

Ivan lyfter fram hur kännedom om den jamaicanska ursprungliga reggaekulturen bidrar till en viktig kontextualisering. Han beskriver den extrema politiska situation som präglade den tidiga reggaen, och poängterar den stora skillnaden mellan svenska och jamaicanska livsvillkor. Ivans intresse och historiska medvetenhet indikerar en kulturrelativistisk hållning, där de mer kontroversiella aspekterna av reggae, som till exempel användandet av cannabis, bör förstås utifrån ett särskilt historiskt och kulturellt sammanhang. Samtidigt finns här en tydlig skiljelinje mellan det jamaicanska och det svenska. Ivan nämner hur situationen i Kingston särskiljer sig från det svenska, när han säger att han hoppas att *vi* aldrig kommer få uppleva den typen av politisk våldsamhet. Vi:et markerar en svenskhet som påvisar en verklighet långt från den som speglas i Bob Marleys låttexter.

Den historiskt, kulturellt och ekonomiskt asymmetriska maktrelation som existerar mellan Jamaica och väst är ett återkommande tema i rootsreggaen och är för vissa svenska reggaefans en viktig ideologisk insikt. Förståelsen av de maktrelationer som präglar den internationella reggaekulturen kan också ha betydelse för hur man förhåller sig till svensk reggae. Fiona lyfter fram att det är viktigt att förstå den ursprungliga jamaicanska reggaekulturen, framför allt för att få perspektiv på de asymmetriska maktrelationer som existerar mellan västvärlden och Jamaica:

> Jag tycker att vi är väldigt privilegierade på det sättet att vi lever i Sverige att vi har det systemet vi har. Det gör även att många personer förstår sig inte på den jamaicanska kulturen, så då när dom här svenska reggaeartisterna inspireras av den jamaicanska kulturen och sen inte för det vidare tillbaka till den jamaicanska kulturen, så finns det problem för att när vi, den vita västerländska världen tjänar pengar på ett land som inte tjänar så mycket pengar, så blir det problematik. Det blir exploatering av kultur.[240]

Fiona förknippar svenskhet med särskilda privilegium och förväntar sig att svenska reggaeaktörer som inspireras av jamaicansk reggae tar ansvar och ger tillbaka till den ursprungliga reggaekulturen. Hon hänvisar till en lång tradition av västerländsk exploatering, och indikerar att en medvetenhet kring dessa ojämlika förhållanden är viktig för att kunna motverka det problematiska maktförhållandet. Medvetenheten kring sin egen västerländska maktposition tar sig här uttryck genom uppmaningar om att visa respekt och aktning för reggaens kulturella ursprung.

240 Intervju med Fiona, 26/04/2018

Magnus anser att ha en kännedom om musikens kulturella och historiska rötter är av särskild vikt för reggaefans som befinner sig långt från den ursprungliga kulturella kontexten;

> …man behöver förstå vad dom säger för att kunna sätta det i sammanhang och man behöver kunna saker, lära sig om samhället där; hur det fungerar och varför uttrycker man sig på det här sättet, vad betyder de här uttrycken – betyder de samma som vi tror? Och de gör de inte alltid alls. Det där tar lång tid och [är] mycket jobb att sätta sig in i. Har man inte passion för det så gör man nog inte det riktigt. Därför så sprids missuppfattningar och felaktigheter bland typ svenskar och sånt.[241]

Magnus förknippar hängivenhet till musiken med en vilja och ett engagemang att förstå den kulturella kontext som musiken vuxit fram ur. För Magnus kan bristen på kunskap leda till felaktiga tolkningar, som hamnar längre ifrån det ursprungliga sammanhanget.

Som dj spelar Magnus sällan svensk reggae. Undantag görs för vissa svenska artister som sjunger på engelska, till exempel artisten Joey Fever, vars musikproduktioner sjungs på engelska och ligger närmare ett jamaicanskt sound. För Magnus är den försvagade förbindelsen till det jamaicanska ursprunget en av orsakerna till att han undviker att spela reggaelåtar på svenska;

> Reggae ska vara på engelska, jag bara tycker det. […] De [svenska reggaeartister] som framträder och sjunger på engelska är i klar minoritet. Men det är också dom som [vårt soundsystem] har lättare att relatera till, för dom har ofta en mer tydlig inspiration från den faktiska kulturen, medan de här svenska reggaebanden… det är alltid band, det är nästan aldrig bara en sångare som går till en producent och får en rytm, utan det är band precis som ett rockband... Då tenderar dom att bli inkluderade av mer än bara reggae. Så det förvandlas lite till en hybrid av lite olika musikstilar i större eller mindre omfattningar. Det tycker jag inte […] om. Det räcker... det är så stort ändå! Jag föredrar när man håller sig till... ja... musiken som den är liksom. Det finns ingen anledning att blanda det med progg…[242]

Magnus betonar att för många avvikelser från de jamaicanska reggaetraditionerna riskerar att urvattna och upplösa den ursprungliga

241 Intervju med Magnus, 12/04/18

242 Intervju med Magnus, 12/04/18

musikformen och således också autenticiteten. I Magnus ögon utgör mer hybrida kulturella uttryck ett hot för genren, vilket vittnar om en förståelse av reggae där autenticitet associeras med det jamaicanska ursprunget, till ”musiken som den är”.

Petra tycker det är intressant att känna till musikens kulturella och geografiska ursprung, eftersom det hjälper att sätta musiken i ett större sammanhang. Men hon betonar också att det kan vara utmanande när de kulturella skillnaderna är stora, och krockar med egna värderingar:

> [Jag tycker] alltid det är intressant var musik föds och hur det utvecklas. Det är inte så kul att lyssna på någonting utan någon som helst kontext kan jag tycka. Och särskilt när det finns ett sådant enkelt och tydligt arv på något vis. [...] Men sen som sagt så tycker kanske jag att hela den här religiösa biten är rätt så ointressant, för att jag själv är inte så religiös liksom. Det kan också vara lite svårt att acceptera tycker jag att det bygger så mycket på det. […] Ibland är det bättre att inte riktigt veta vad dom sjunger. Det är väl också en sån där grej som kan göra att det kan vara jobbigt att ta till sig en kultur. Jag har kollat på någon dokumentär någon gång från Jamaica, man blir så jävla besviken liksom. Det är så uppdelat och så könssegregerat och det är ju... det är inte så jävla konstigt, men det är ingenting som man själv kan identifiera sig med alls. Och ganska trist. Så, ja, det tycker jag är tråkigt. […] Jag kan fatta att man gjorde det på 70- och 60-talet men jag fattar inte att folk tycker det är kul nu?[243]

Petra beskriver hur de religiösa aspekterna i jamaicansk reggae känns främmande för henne, och därför inte berör henne särskilt mycket. Detta förhållningssätt skiljer sig från till exempel Magnus, som uppfattar rastafarirörelsens avtryck i reggaen betydelsefull, eftersom den utgör en del av den kulturella autentiska kontexten. Hon tar också avstånd från de aspekter i jamaicansk kultur som hon uppfattar innehålla en förlegad kvinnosyn. Petra gör således en gränsdragning där jamaicansk musik som ligger för långt från hennes politiska ståndpunkter och kulturella referensram bortsorteras. Hon har dessutom mindre överseende för den musik som produceras idag, jämfört med för trettio eller fyrtio år sedan, och menar att den kvinnosyn som förekommer i den moderna jamaicanska reggaen är förkastlig i samtiden, oavsett kulturella omständigheter. Petras resonemang kan ställas gentemot den uppfattning som Sofia har gällande de sexuellt explicita inslagen i den nutida jamaicans-

243 Intervju med Petra, 09/03/2020

ka reggaen. Sofia antyder att dessa inslag utgör en sorts kulturell krock, som den "tillknäppta svensken" anser vara för vulgärt. Petra erbjuder ytterligare en förståelse, där det sexuellt explicita uttrycken också kan ses som något sexistiskt som man utifrån ideologiska ställningstaganden aktivt väljer att ta avstånd från.

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

I många av de utsagor som presenteras i undersökningen spelar musikens ursprungliga kontext en viktig roll. En historisk medvetenhet signalerar respekt och solidaritet för musikens rötter. Detta förhållningssätt värdesätter reggaens ursprung och kunskap om ursprunget högt, och tenderar att framställa den jamaicanska reggaen som mer äkta och autentisk än reggae från till exempel Sverige. Samtidigt förekommer det i mitt intervjumaterial exempel där reggaens jamaicanska ursprung inte spelar en lika betydande roll. Ofta lyfts i stället reggaen fram som global eller i synnerhet glokal, snarare än just jamaicansk. Betoningen på det universella i reggaen ser jag som en uppluckring från det jamaicanska ursprunget, vilket hamnar längre och längre bort i det globala flödet av kulturella utbyten. I den hybrida reggaeversionen blir ursprunget mindre tydligt och inte lika självklart att hålla fast vid. Hos många av de reggaefans som lägger mindre vikt vid just de jamaicanska kulturella rötterna är emellertid förståelsen av ursprung fortfarande central. Men det ursprungliga tenderar då i stället att konstrueras utifrån en svensk, ofta regional, kontext.

Bland de olika intervjudeltagarnas yttranden existerar olika förhållningssätt till reggaens jamaicanska kulturella ursprung, där jag ser ett samband med hur man förhåller sig till svensk reggae, i synnerhet den som sjungs på svenska. För till exempel Magnus och Fiona, som vid flera tillfällen antyder att de uppfattar den jamaicanska reggaen som mer autentisk än den svenska, spelar den historiska medvetenheten kring musikens ursprungliga sammanhang en viktig roll. De förstår den jamaicanska reggaen utifrån en postkolonial kontext, som inbegriper ett kritiskt förhållningssätt till västvärldens interaktion med den icke-vita världen. De diskuterar båda två vikten av att ta ansvar som västerländskt reggaefan, genom att ”ge tillbaka” eller skaffa sig kunskap om den historiska, sociala och kulturella kontext som musiktraditionen vuxit fram ur. Den postkoloniala medvetenheten yttrar sig bland annat i ett avståndstagande från den svenska reggaen, som i sina omtolkningar saknar, eller ignorerar de svarta erfarenheter av rasism och kolonialt för-

tryck som präglar den jamaicanska reggaen. Den svenska reggaen blir utifrån denna förståelse en vit imitation, som speglar både oförståelse och okunskap gällande reggaens svarta ursprung. Svarthetens autentiska status bekräftas genom distanseringen från det man uppfattar som dess motsats – det typiskt svenska. Här används även hippie-stereotypen som en symbol för den vita svenska approprieringen av reggae.

Ett aktivt avstånd till det svenska bidrar samtidigt till att förstärka närheten till det jamaicanska ursprunget, ett förhållningssätt som jag menar speglar en förhandling med sin egen vithet och/eller västerländska position. Den historiska medvetenheten och de ideologiska ståndpunkterna ser jag som en kompenserande strategi, som skapar möjlighet att som svensk och/eller vit själv kunna passera som autentisk. För de reggaefans som kopplar samman autentisk reggae med det jamaicanska ursprunget blir reggaens hybridisering något problematiskt, då den bidrar till att luckra upp förbindelsen till och förminska betydelsen av det ursprungliga. Men i projektet att bevara den ursprungliga musiktraditionen finns också tendenser att essentialisera den jamaicanska reggaen, se den som en fixerad kultur, oförmögen att förändras och influeras av den utomstående världen. Den svarta erfarenhetens autentiska värde tenderar att uppfattas så viktig, att det bidrar till att skillnaden mellan *vi* och *dom* blir bestående. I linje med Halls resonemang tenderar detta att skapa ett upprätthållande av en binär oppositionell relation, där svarthet och i detta fall svenskhet fortsätter att definieras i *motsats* till varandra.

Petra, som i stället upplever att de svenska reggaeproduktionerna är mer tilltalande, konstruerar reggaens autenticitet utifrån ett personligt plan, där de familjära och lokala referenserna blir avgörande. När Petra refererar till sitt reggaeintresse hänvisar hon till en lokal variant av reggae, som ligger närmare hennes eget kulturella ursprung. Hon upplever i stället den jamaicanska reggaen som främmande, eftersom den kulturella kontexten i vissa avseenden uppfattas svår att ta till sig och identifiera sig med. Den glokala förståelsen av reggae blir här betydelsefull om inte avgörande, eftersom hybridiseringen är ett nödvändigt villkor för den skånska eller lokala reggaens existens. Till skillnad från Fiona och Magnus förhåller Petra sig mindre kritisk till hybridiseringen. För Petra och Ivan, som båda lyssnar på svensk reggae, placeras det autentiska inte nödvändigtvis i genrens kulturella ursprung, utan snarare i artisternas förmåga att förmedla något äkta. Autenticitet handlar för Ivan och Petra i viss mån också om ett avståndstagande från en vit imitation, som här förknippas med den svenska reggae som försöker att efterlikna det jamaicanska. Autentisk reggae handlar i stället om vikten av att knyta an

till det egna, det personliga, det lokala. Således frigör man sig också från kritiken rörande kulturell appropriering – den äkta svenska reggaen anses vara något eget, oberoende av den jamaicanska ursprunget, där den svenska reggaen i stället knyter an till andra kulturella sammanhang och historiska narrativ.

Som undersökningen visar finns det således tendenser där den jamaicanska reggaens svarta identifikation både idealiseras och ignoreras. Det förekommer ett mer pluralistiskt perspektiv bland de intervjuade som främst uppfattar reggae som en global kultur, tillgänglig för lokala omtolkningar. En sådan förståelse kan kritiseras för att vara färgblind, och därmed förbise den vita hegemoni och den historiska kontext som format musiktraditionen och som präglar hur reggaens tolkas och används i västvärlden. Men det förekommer också positioneringar bland de intervjuade som speglar en essentialistisk förståelse av det kulturella ursprunget, där synen på den jamaicanska reggaen inte tar i beaktning de nyanser, motsägelser och förändringar som ständigt pågår i alla kulturer.

DET RURALA OCH URBANA I SVENSK REGGAE-KULTUR

Som jag i föregående avsnitt diskuterar innehåller reggaekulturen starka rumsliga förbindelser. Förutom att reggaen definieras genom kulturella och nationella hemvister karaktäriseras reggaen även genom andra platser och lokaliteter. En gata i Kingston, ett skånskt rapsfält eller en stadsdel i London är alla exempel på platser som tillskrivs en särskild kulturell mening i olika reggaerelaterade sammanhang. Dessa reproduceras till exempel i låttexter, musikvideor eller genom olika visuella symboler som kan förekomma på skivomslag, klädesplagg eller i samband med ett scenframträdande. Platserna tillskrivs en särskild kulturell mening, som enligt sociologen Andy Bennett bidrar till att skapa ”symbolic notions of community, which transgress both place and time”.[244] I reggaekulturen ingår olika rumsliga representationer som relaterar både till lokala erfarenheter och till internationella reggaesymboler.

244 Bennett, Andy. ”Music, space and place” in Whiteley, Sheila, Bennett, Andy & Hawkins, Stan (red.), *Music, space and place: popular music and cultural identity*, Ashgate, Aldershot, 2004, s. 3

Efter att jag genomfört mina intervjuer med olika reggaefans blev det tydligt för mig hur deltagarnas förståelse av reggae präglades av erfarenheter knutna till både urbana och rurala miljöer. Föreställningar om autentisk reggae går att härleda både till ett urbant och ruralt ursprung, där även gränsdragningen mellan jamaicansk och svensk reggae har betydelse. Den svenska reggaens rurala representationer går bland annat att härleda till den landsbygdsromantik som präglade den ”gröna vågen” under 1970-talet, som också sammanföll med den tid då de första svenska reggaebanden bildades. De civilisationskritiska och motkulturella perspektiv som motiverade många att lämna storstaden under denna period återfinns också i den svenska reggaen – både i 1970-talets musikproduktioner, och i de samtida.

Den jamaicanska reggaen har sina rötter i Kingstons innerstad där den urbana tillvaron skildras i många låttexter och musikvideor. Populära låtar som ”Trenchtown Rock”, ”Funky Kingston”, ”Jah Jah City”, ”007 (Shanty town)” och ”Ghetto Paradise” antyder enbart genom titelnamnen den urbana miljöns relevans i den jamaicanska reggaen. Den urbana verklighet som beskrivs i åtskilliga reggaelåttexter är ofta kantad av erfarenheter som rör våld, kriminalitet och polisbrutalitet. De återkommande referenserna till livet i Kingstons innerstad gör den urbana miljön i den jamaicanska reggaen till en viktig autentiserande beståndsdel.

Både arbetarstaden Landskrona och det lilla brukssamhället Skärblacka beskrivs som viktiga epicentrum för svensk reggae.[245] Båda samhällena har präglats av en hög andel arbetarklass, vilket också speglas i reggaeproduktionerna härifrån. Till exempel har både Landskronagruppen Svenska Akademien och Skärblackas Kalle Baah ett återkommande underifrånperspektiv med samhällskritiska låttexter, vilket ligger i linje med den jamaicanska rootsreggaetraditionen. Men de urbana representationerna förknippas inte nödvändigtvis med fattigdom och marginalisering i den svenska reggaekontexten. I jämförelse med den svenska hiphopkulturen, som i en mycket högre grad lyfter fram personliga erfarenheter av en urban ”territoriell stigmatisering” associeras inte det urbana nödvändigtvis med en upplevd social utsatthet.[246] I en svensk kontext kan den urbana miljön även förstås som en plats som möjliggör ett kollektivt praktiserande av jamaicanska reggaetraditioner.

245 Lönner, 2010, s. 96-99

246 Sernhede, 2006, s. 177

Den globala staden – en genväg till det ursprungliga

Den globala staden kännetecknas av transnationella flöden som inbegriper både människor, kulturer och kommoditeter. I staden finns också de stora fysiska mötesplatserna – konsertlokaler där olika internationella musikartister uppträder och danslokaler som erbjuder olika typer av klubbmusik. Den globala staden förknippas ofta med mobilitet och öppenhet och omsluts av en kosmopolitisk attityd som enligt socialantropologen Ulf Hannerz bland annat kännetecknas av en vilja att engagera sig med De Andra och få möjligheten att komma nära de kulturella uttryck som nödvändigtvis inte har sina rötter i den nationella kontexten.[247] En sådan kosmopolitisk attityd går att urskönja hos Fiona, som beskriver hur hon under de tre år hon bodde i London hade möjligheten att leva nära den jamaicanska reggaekulturen utan att befinna sig på Jamaica;

> Jag bodde [i London] under den bästa reggaeperioden, har sett alla dom här onedropsen[248] och system riddim[249] och alla dom grejerna. Klubbarna var ju så bra! Och sen går man ner på Wimbledon Market och köper passa passa-dvds[250] och sitter hemma och kollar på det.[251]

Fiona lyfter fram olika sätt där hon kommit i kontakt med den jamaicanska reggaekulturen under de år hon bodde i London. Eftersom Jamaica och en del andra karibiska öar tidigare var brittiska kolonier, är den karibiska närvaron i London påtaglig. I den globala staden finns därför många jamaicanska inhemska kommoditeter tillgängliga, till exempel dvd-inspelningar från danstillställningar på Jamaica eller nyligen släppta jamaicanska musikproduktioner. Den globala stadens transna-

---

247 Hannerz, Ulf. *Cultural complexity: studies in the social organization of meaning*, Columbia Univ. Press, New York, 1992, s. 252

248 One drop är från början namnet på en reggae-trumrytm. Men under 2000-talet släppte skivbolaget Greensleeves också flera reggae/dancehallalbum med namnet The biggest one-drop Anthems, som bestod av samlingar med några av årets mest populära reggae/dancehallhits.

249 En riddim är den instrumentala delen av en dancehalllåt, som sedan ackompanjeras av flera olika artister eller dj:s. En riddim återkommer i många olika versioner, och kan på ett dansgolv spelas flera gånger, fast med olika artisters sång.

250 Passa passa var en av Kingstons dancehallgatufester, som pågick varje vecka mellan 2003 och 2010. Eventet filmades, och många kända dancehalldansare har synts i dessa videor, som såldes i dvd-format.

251 Intervju med Fiona, 26/04/18

tionella marknad möjliggör för ett konsumerande av jamaicansk reggaekultur, trots att man befinner sig tusentals mil därifrån.

De multikulturella urbana mötesplatserna kan uppfattas som autentiska platser att konsumera reggae på. Större metropoler erbjuder en mer omfattande mångfald och en mer intensifierad version av den urbana livsstil som kan möjliggöra autentiska reggaeupplevelser. Fiona jämför sina erfarenheter av reggaeklubbar i London med reggaeklubbar i Sverige;

> I: Hur tycker du svenska scenen skiljer sig från den brittiska?
>
> Fiona: Man dansar inte…. Alltså folk dansar ju, det är klart det, men det är liksom… Till exempel Peoples Club i Kentish Town [stadsdel i norra London, min anm.] där spelade man reggae och r'n'b på ovanvåningen och på undervåningen spelade dom dancehall och när man blev trött kunde man bara gå upp på ovanvåningen och chilla bland alla yardies-gubbar.[252] […] Men när det kommer på en bra låt – folk ställer sig och hoppar, alla sjunger, alla slår i väggen, folk köper mer sprit – det är bara en heeelt annan stämning. Och den stämningen får man inte här riktigt.
>
> I: Varför tror du inte det?
>
> Fiona: Jag vet inte... jag tror det är svensk jantelag lite. När folk gör sådana grejer så tittar man lite konstigt i stället. Alltså det är det jag gillar med jamaicaner - dom bryr sig inte om vem du är. När du lever livet så blir de så – 'shit så najs'![253]

I Fionas jämförelse är Peoples Club i London en öppensinnad och levande reggaeklubb med passionerade och hängivna besökare, medan de svenska reggaeklubbarna uppfattas som mindre tillåtande när det gäller spontan och högljudd uppskattning av musiken som spelas. De äldre jamaicanska besökarna på Peoples Club, som Fiona beskriver som "yardies-gubbar", verkar enligt Fiona höra ihop med klubbens öppensinnade attityd, vilket hon vidare uppfattar vara ett typiskt jamaicanskt karaktärsdrag. Svenskheten beskrivs här som något återhållsamt, som ställs i kontrast till de karaktärsdrag som Fiona uppfattar som typiskt jamaicanska. Liksom i kapitlets första avsnitt återkommer här föreställningar där svenskheten upplevs begränsande i sin översättning och tolkning av

252 En yardie är på patois en benämning på en jamaican som bosatt sig utomlands. I en brittisk kontext kan yardie också betyda att man är rör sig i kriminella kretsar.

253 Intervju med Fiona, 26/04/18

reggaekultur. Det är den jamaicanska närvaron på Londonklubben som skapar en autentisk status.

Fionas upplevelse visar på hur den globala staden, kanske i synnerhet London, bidrar till möjligheten att få uppleva och konsumera jamaicansk kultur även utanför Jamaica. De urbana miljöernas koncentration av globala kulturella flöden gör det möjligt att minska avståndet och öka närheten till det eftertraktade och autentiska jamaicanska ursprunget.

Klubben som social arena

Klubben är en av de viktigaste urbana mötesplatserna för reggaefans i Sverige. Genom att delta i det sociala sammanhang som klubben utgör tar besökarna del av en gemenskap, där samstämda föreställningar kring musikkulturen både upprätthålls och utmanas. Det finns många musikgenrer som hör hemma i en klubbmiljö. Varje musikkultur, varje *socialt fält*, laddar platsen med sina kulturella uttryck och interna regler. Innehållet i de kollektiva strukturerna är därför föränderliga och anpassade till den musik som tillfälligt spelas i klubblokalen. Men vad som är bestående i klubbens kollektiva struktur, oberoende av genre, är distanseringen från den grupp man *inte* anser sig tillhöra, vilket ofta relaterar till det som uppfattas som mainstream. Sarah Thornton menar att den klubbrelaterade gemenskapen främst grundar sig på att separera sig från det allmänna och kommersiella.[254]

Ungdomsforskaren Fabian Sjö, som studerat den svenska elektroniska klubbkulturen, har i sina intervjuer med så kallade ”klubbare” identifierat ett behov hos dessa att distansera sig från en ”Svensson”-persona, stereotypen för en vanlig typisk svensk. Denna distansering tar sig uttryck bland annat genom att särskilja klubben från mainstreamsamhällets liknande mötesplatser, till exempel puben eller den mer allmänna nattklubben. Skillnaden ligger i ”klubbarnas” fördjupade musikintresse, som intervjudeltagarna uppfattar att besökare på pubar och nattklubbar saknar. ”Klubbarna” i Sjös undersökning anser att besökarna på puben eller nattklubben främst går ut för att ha kul, dricka alkohol och ragga, medan ”klubbarna” själva i huvudsak motiveras av sitt engagemang i musiken och dansen. Klubbens musik är smalare och inte lika tillgänglig som de kommersiella hits som spelas på mer allmänna nattklubbar, och framförs dessutom av särskilt kunniga dj:s som ofta använder sig av en mer avancerad teknisk utrustning än vad som finns till exempel på en

254 Thornton, Sarah, 1997, s. 200-201

pub.[255] Socialantropologen Anna Gavanas har i sin historiska översikt av den svenska dansmusiken också uppmärksammat hur övergången från diskotekkultur till klubbkultur har samspelat med dj-rollens vidareutveckling. Under sent 1980-tal och tidigt 1990-tal ersattes successivt det folkliga diskoteket som spelade önskelåtar från olika musikgenrer med en mer urbant betonad klubbkultur, inspirerad av de houseklubbar som etablerat sig i städer som Chicago och London.[256] Den nya kosmopolitiska dansklubben distanserade sig från de ”bonniga” diskoteken som främst förknippades med raggning och fylla. Diskotekets ”byfåne” stod i kontrast till den urbana ”rejvaren” som i stället för den svenska diskotekskultur som uppfattades som förlegad, heteronormativ och för folklig, anslöt sig till vad man upplevde vara en transnationell, urban, öppensinnad och heterogen gemenskap.[257] I Gavanas redogörelse för den svenska klubbkulturens framväxt går det således att urskönja en subkulturell logik där den urbana livsstilen representerar särskilda erfarenheter och attityder som anses vara särskilt autentiska inom rejvkulturen, och som står i kontrast till föreställningar om landsbygden.[258]

Innan jag börjar diskutera reggaens klubbkultur är det viktigt att klargöra att ”klubbarna” och ”rejvarna” som Gavanas och Sjö diskuterar främst rör sig i en elektronisk danskultur. Idag associeras klubben inte enbart med rejvkultur utan kan också förstås som en mötesplats för unga människor som är intresserade av olika musikgenrer. Det går heller inte att göra en lika skarp distinktion mellan benämningen klubb och diskotek, då det idag finns otaliga exempel på innerstadsklubbar som inte skiljer sig nämnvärt från 1980-talets diskotek i sin karaktär.

På de svenska reggae- och dancehallklubbar som jag har observerat och deltagit förekommer det vad som kan beskrivas som en mer all-

---

255 Sjö, Fabian. “Drugs in Swedish Club Culture – Creating Identity and Distance to Mainstream Society” in *Drugs and youth cultures: global and local expressions*, Lalander, Philip & Salasuo, Mikko (red.), Nordic Council for Alcohol and Drug Research (NAD, Helsinki, 2005, s. 35

256 Gavanas, Anna. *Från diskofeber till rejvhysteri i den svenska dansmusikhistorien*, Stockholmia förlag, Stockholm, 2020, s. 123-124, 141

257 Gavanas, 2020, s. 149–153, 169–172

258 Dock bör det lyftas fram att landsbygden också har en central plats i rejvkulturen och därför vill jag betona att det således i rejvsammanhang inte nödvändigtvis är den urbana platsen som betraktas som mer autentisk än till exempel ett rejv som sker i en skogsdunge eller på en strand. Den autenticitet som jag menar tillskrivs det urbana i rejvkulturen, och som befinner sig i kontrast till det rurala, berör främst den kosmopolitiska erfarenheten av mångfald som förknippas med en större tolerans och öppenhet gällande oliktänkande än vad som till exempel tillskrivs landsbygden.

män nattklubbsmentalitet, samtidigt som det också förekommer mer säregna kulturella uttryck, unika för just reggae- och dancehallmusiken. Jag har mött klubb-besökare som drivs av *både* musikengagemang och allmän förlustelse. Detta kan bero på att många klubblokaler i Sverige riktar in sig på olika musikgenrer olika kvällar, och således även fångar besökare som inte nödvändigtvis motiveras av en särskild musikgenre, utan snarare av att umgås, flirta, dricka alkohol och dansa.

Sofia berättar varför hon blev stammis på en liten reggaeklubb i Malmö:

> Jag trivdes så mycket med människorna och det var så kul, det var sån glädje. Och alla var så glada i musiken i sig! Och det var inte det här... vem är snyggast liksom, folk kom som dom var! […] Jag bara kände mig så bekväm liksom i den scenen helt enkelt. Det var så mycket glädje och alla hade kärleken för musiken tycker jag där.[259]

Sofia beskriver reggaeklubbens atmosfär som anspråkslös och positiv. Hon upplever att reggaeklubben särskiljer sig genom att besökarna främst fokuserar på musiken, i stället för de mer ytliga aspekter som utelivet också kan inbegripa. I likhet med deltagarna i Sjös studie beskriver Sofia hur det är ett genuint och äkta musikintresse som karaktäriserar reggaeklubben.

Men även om Sofia uppfattar reggaeklubben som mer anspråkslös, är den likväl konstruerad kring subtila ordningar, outtalade *rätt* och *fel*. Klubben kan förstås som en social arena där olika idéer om autenticitet manifesteras, inte minst genom kroppsliga uttryck. Till exempel är dansen ett effektivt sätt att demonstrera medvetenhet kring reggaens ursprung, där man använder sig av förkroppsligade representationer av det förflutna som anknyter till den jamaicanska reggae- och dancehalltraditionen.

Den svenska reggaedj:n som jamaicansk kulturbärare

En av de viktigaste aktörerna på reggaeklubben är dj:n. Att som besökare ha insikt i hur man förhåller sig till dj:n signalerar kunskap om reggaekulturen och dess ursprung. Hela den västerländska klubbkulturen bygger till stora delar på den jamaicanska soundsystemtradition som växte fram under 1940- och -50-talet.[260] Den samtida svenska soundsystemkulturen skiljer sig emellertid på många sätt från den jamaicanska. I jämförelse är soundsystem-kulturen i Sverige väldigt liten och har inte

259 Intervju med Sofia, 16/05/18

260 Stolzoff, 2000, s. 4-5.

det populärkulturella inflytande som soundsystem-tillställningar har på Jamaica. Soundsystem-kulturen i Sverige präglas inte heller av erfarenheter av koloniala maktordningar, politisk korruption och påtaglig socioekonomisk utsatthet. Reggaens hybridisering har i stället gett upphov till nya tolkningar och versioner formade utifrån olika lokala kontexter, där vissa aspekter av den jamaicanska traditionen ingår i ett aktivt idealiserat återskapande, samtidigt som andra mer politiskt eller kulturellt utmanande aspekter inte anammas med samma entusiasm.

Under mina observationer på reggaeklubbar i Sverige har jag lagt märke till hur icke-jamaicanska dj:s använder sig av det jamaicanska kreolspråket patois.[261] På de svenska reggaeklubbar jag observerat och deltagit i har vita svenska dj:s ofta använt sig av termer som ”big up” (en hyllningsfras), ”nuff respect” (ge någon respekt), ”run da tune” (spela låten), ”Yu si right about now…” (introduktion av till exempel en ny låt eller nästkommande dj). Sociolinguisten Anika Gerfer har uppmärksammat hur reggaens globala popularitet, som Gerfer refererar till ”Marley mania” har inneburit en växande språklig appropriering av patois i områden där den karibiska befolkningen är näst intill obefintlig. Den globala spridningen av patois syns inte minst i populärkulturella sammanhang, där till exempel icke-jamaicanska dj:s använder sig av patois i syfte att skapa ett mer autentiskt framträdande och knyta an till en global förståelse av soundsystem-kulturen. Att använda patois menar Gerfer fyller en symbolisk funktion som bidrar till att förstärka dj:ns globala reggaepersona.[262] Även Marvin D. Sterling, som har studerat reggaekultur och soundsystem-tillställningar i Japan, har noterat att många japanska reggaefans ofta använder sig av uttryck och kortare meningar på patois. Han ser det språkliga användandet som en del i ett musikaliskt identitetsskapande som eftersträvar att komma den jamaicanska kulturen så nära som möjligt. Sterling menar att patois används som ett symboliskt kapital som förstärker bilden av att man besitter kunskap och kännedom om traditionens kulturella ursprung.[263]

Förutom användandet av patois förekommer det också andra kulturella uttryck som härstammar från den jamaicanska soundsystem-kulturen. Det är till exempel inte ovanligt att man på en svensk

---

261 Till skillnad från den standardiserade brittiska engelskan, som används i officiella sammanhang och i utbildningssystemet, är patois det språk som de flesta jamaicaner pratar till vardags. Det är även patois som främst förekommer i reggae-låttexter.

262 Gerfer, Anika. ”Global reggae and the appropriation of Jamaican Creole”, *World Englishes*. No 37, 2018, s. 669– 670

263 Sterling 2010, s. 91-92

reggaeklubb hör dj:n göra en så kallad ”shout out” eller ”big up”, en särskild utropning eller hälsning till särskilda individer i publiken, eller att dj:n använder sig av en ”pull up” på särskilt populära låtar, med avsikten att skapa effekt och bygga upp en förväntan hos publiken, eller som en reaktion på publikens positiva respons.[264] Bland de hängivna besökare som finns i publiken kommuniceras ett särskilt förväntat gensvar, som också är präglat av föreställningar om beteenden i den ursprungliga jamaicanska reggaekulturen. Publikens kroppsliga reaktioner signalerar igenkänning och uppskattning av låtval, och demonstrerar således en medvetenhet gällande de jamaicanska soundsystem-tillställningarnas traditioner. Detta kan ta sig uttryck genom ivriga gester som signalerar uppskattning och uppmuntring. De förstärks ibland med rekvisita där man till exempel tänder en tändare eller viftar med en handduk, som används för att torka bort svett efter intensiva danssessioner. Det kan också förekomma bus-visslingar, särskilda danskoreografier eller verbala uttryck som ”pow pow pow” eller ”brap brap brap”, som symboliserar ljudet av en pistol och fungerar som en form av hyllande salut. Pistolreferensen kan också förstärkas genom att hålla upp ett så kallat ”gun finger”. I den jamaicanska dancehallens låttexter, framträdanden och musikvideor representerar de återkommande vapenreferenserna en våldsam verklighet, som både de jamaicanska artisterna och konsumenterna ofta kan relatera till. I en svensk kontext är emellertid användandet av dessa referenser sällan kopplade till personliga erfarenheter, utan fungerar snarare som en symbolisk representation av jamaicansk reggaekultur. Vapenreferenserna ingår i vad som kan beskrivas som en autenticitetshöjande praktik, som upprätthåller särskilda diskurser rörande ett ”typiskt” jamaicanskt klubb-beteende, där föreställningar om ”det ursprungliga” spelar en avgörande roll.

Vidare kan dessa autenticitetshöjande praktiker förstås som olika representationer av det förflutna som besitter en förvaltande funktion, där både publik, dj och selector förenas i drivkraften att försöka återskapa och bevara en musiktradition. Men även om många reggaeklubbare medverkar till att upprätthålla en särskild tolkning av den jamaicanska musikkulturen, kan förståelsen för det jamaicanska ursprunget variera, där långt från alla besökare som medverkar i autenticitetshöjande praktiker faktiskt har någon utbredd kulturell kännedom. Magnus saknar en historisk medvetenhet bland de unga klubb-besökarna:

---

264 Uttrycket ”pull up” kommer från ”pulling up the needle”, när man plötsligt lyfter upp vinylnålen i en pågående låt och spelar om den från början.

> [Dancehall] har blivit så stort, det har blivit en solförmörkelse för [den äldre] reggaen. Det har också blivit en större klyfta […] och jag tycker ju att dom hör ihop. Det är också en sån grej - varför bara ha det ena? Det har blivit så polariserat att det är svårt att spela [äldre] reggae överhuvudtaget för såna. De här unga kidsen […], dom har inte den historien liksom. Jag menar även när jag började spelade 2001 och brann för dancehall lyssnade jag samtidigt på annan reggae där hemma – rocksteady, roots, tidig dancehall, 90-tal - alltihopa egentligen. […] …men dom här kidsen har ingen övrig koppling alls till historien nästan. Och då blir det svårt att spela annat för dom också, för då börjar dom skruva på sig och går ifrån dansgolvet. Så det är en kamp varje gång att smyga in så mycket [äldre] reggae som möjligt […] för att visa på den variationen.[265]

För Magnus handlar hans dj-medverkan i sitt soundsystem om mer än att bara spela musik inför en publik. För honom är det också en form av bildningsprojekt som knyter an till och upplyser om musikens ursprung. Han vill sprida kunskap om den musikkultur som den senare jamaicanska klubbmusiken vuxit fram ur och således skildra reggaens historiska helhet. Han ser att den yngre generationen klubb-besökare tenderar att bara intressera sig för moderna produktioner, och försöker därför använda sitt dj-skap till att introducera dem till äldre reggae. Det går att utläsa att förvaltandet och bevarandet av den jamaicanska reggaekulturen spelar en betydelse full roll i Magnus dj-skap.

Jag ser den urbana reggaeklubben som en plats där utförandet av särskilda kroppsliga och verbala praktiker bidrar till att skapa en kontinuitet med musikens jamaicanska ursprung. Genom en särskild kulturell och historisk kännedom signalerar klubbaktörerna kunskap om jamaicanska autentiska reggaetraditioner, som ger ett symboliskt inträde i reggaeklubbens samhörighet. Klubben kan förstås som en urban social arena, där både besökare och dj:s tillsammans konstruerar en eftertraktad närhet till ett annars fysiskt avlägset ursprung.

265 Intervju med Magnus, 12/04/18

Den försvenskande processen – det svenska i svensk reggaekultur

Den svenska reggaen kan beskrivas som en lokal reggaeversion som hämtat inspiration från den jamaicanska reggaen både musikaliskt, ideologiskt och kulturellt. Men behovet av att medvetet hålla fast vid det jamaicanska ursprunget i reggaen varierar. För vissa reggaefans i Sverige sammankopplas föreställningar om autenticitet och ursprung också med det lokala och familjära.

I Johan Fornäs studie om Sveriges möte med den afrikansk-amerikanska jazzen under 1930-talet fram till 1950-talet beskriver han hur mottagandet innehöll olika försök att försvenska jazzen. I denna process förflyttades jazzen från den afrikansk-amerikanska urbana kontexten, till den mer igenkännliga svenska landsbygden. Det finns flera mångbottnade anledningar till denna förflyttning, menar Fornäs. Dels kan jazzens sammankoppling med den svenska landsbygden liknas vid fallet med countrymusiken i USA – det kan förstås som ”en avsiktlig kontrasteringsteknik” som syftar till att framhålla skillnaden mellan det traditionella och det nya, urbana.[266] Men samtidigt menar Fornäs att konsekvensen av att knyta samman den främmande jazzen med det svenska rurala och bekanta bidrog till att de två världarna kom närmare varandra. Genom att ”knyta in jazzen i svenska livserfarenheter och mytologier” förenades ”det vita Sverige med det svarta Amerika.”[267]

Reggaen i Sverige har ingått i liknande försvenskande processer, där idéer om det ursprungliga, rurala och typiskt svenska möter den jamaicanska musiktraditionen. Svenska reggaebandnamn som *Storskogen*, *Rotvälta* och *Glesbygd'n* kan ses som tydliga exempel på en förhandling mellan det svenska och det kulturellt främmande. Namnvalen vittnar om en sorts glokal förståelse av musiken, som uppmärksammar både musiktraditionens ursprung och den egna lokaliteten genom språkliga, kulturella eller geografiska associationer. De lokala och familjära aspekterna blir i sådana exempel viktiga byggstenar i det reggaerelaterade identitetsskapandet.

Att den västerländska landsbygden används som en viktig symbol i den försvenskande processen vittnar om ett starkt samband mellan det rurala och det som uppfattas som typiskt svenskt. Kulturgeografen Paul

266 Fornäs, 2004, s. 272

267 Fornäs, 2004, s. 272

Cloke menar att den bekymmersfria och harmoniska idyll som tillskrivs landsbygden inbegriper normer och värderingar som är formade utifrån ett vitt medelklassperspektiv. I den idealiserade bilden av landsbygden finns en tydlig avsaknad av icke-vita individer och narrativ. Cloke, som utgår från en brittisk kontext, menar att detta kan förklaras utifrån de starka symboliska kopplingar som finns mellan det rurala landskapet och idén om den nationella identiteten som vit och engelsk.[268] I föreställningen om den rurala idyllen återfinns således även den imperialistiska nostalgi som diskuterats tidigare, där en längtan efter det oförstörda och genuina också inbegriper ett förflutet där olika kulturer fortfarande lever separerade från varandra och ännu inte hybridiserats. Den rurala vithetsnormen ser jag inte som något begränsat till Storbritannien, utan de nostalgiska känslor som landsbygden ofta tillskrivs, inte minst i populärkulturella sammanhang, kan även appliceras i en svensk kontext.

I den idylliska föreställningen om landsbygden är det rurala skildrat som något genuint och autentiskt. Antropologen Erna Melanie DuPuis menar att den västerländska landsbygdsromantiken är konstruerad utifrån en kontrasterande relation till det moderna samhället, där landsbygden symboliserar ”everything civilisation is not: pure, inhabited, unconscious, non-rational, free of inhibitions and intent.”[269] Landsbygden står här i kontrast till den flyktiga och ytliga tillvaro som förknippas med det moderna urbana livet.

Idén om den svenska rurala idyllen förekommer regelbundet i delar av den svenska reggaekulturen, exempelvis i samband med den årliga reggaefestivalen Öland Roots.

Öland Roots – den svenska reggaens rurala idyll

Den svenska reggaefestivalen Öland Roots arrangeras i ett naturområde strax utanför Mörbylånga på Öland och besöks årligen av flera tusen reggaefans. Sedan 2004 har festivalen varit en av Sveriges främsta mötesplatser för reggaefans. Öland Roots speglar tydligt den försvenskningsprocess som Fornäs diskuterar, inte minst genom att festivalens

---

268 Cloke, Paul. ”Rurality and Racialized others: Out of Place in the Countryside?” in Cloke, Paul, Marsden, Terry & Mooney, Patrick (red.), *Handbook of rural studies*, SAGE Publications, London, 2006, s. 380-384

269 DuPuis, Erna Melanie. ”Landscapes of Desires?” in Cloke, Paul, Marsden, Terry & Mooney, Patrick (red.), *Handbook of rural studies*, SAGE Publications, London, 2006, s. 125

namn kopplar samman en svensk plats med ett begrepp inom en jamaicansk reggaevokabulär. ”Roots”, eller rötter på svenska, associeras med den jamaicanska reggaegenren samtidigt som ordet refererar till det ursprungliga och hemmahörande. Begreppet roots i denna specifika kontext består således av representationer av det förflutna som anknyter både till jamaicanska och svenska förståelser av rötter och ursprung.

Festivalen, som bokar både svenska och internationella reggaeartister, har en tydlig vision som inbegriper mer än bara ett reggaeintresse. I samband med folkhälsomyndighetens beslut att stänga ner festivaler under coronapandemin 2020, skrev anordnarna av Öland Roots på festivalens Facebooksida:

> En av de många saker som kommer saknas som mest i år är det speciella och fantastiska lilla samhälle som skapas tillsammans under tallarna vid stranden. Ett samhälle präglat av kärlek, solidaritet och medvetenhet. För många är det en skyddsplats, en trygg plats att för några dagar få andas ut i och få samla kraft i inför andra kallare nätter.[270]

Festivalen beskrivs som en frizon i naturen, där en tillfällig gemenskap skapas inte enbart utifrån gemensamma musikintressen, utan även genom särskilda värden. Festivalen erbjuder något som det urbana samhället verkar sakna, en betryggande och genuin värme, som står i kontrast till de ”kallare nätter” som existerar utanför festivalens trygghet. I den diskursiva uppdelningen mellan det rurala och det urbana, uppfattas landsbygden inte bara som en alternativ plats till staden, utan även som medieforskaren André Jansson har uppmärksammat, ett alternativt sätt att leva:

> The dominant understanding of the city as a place of complex organizations of flows, (trans)actions, and progress, feeds from the general awareness that there is also another way of life, marked by entirely different qualities, such as rootedness, community, and tradition.[271]

---

270 Öland Roots, ”Öland Roots i mitt hjärta, nu delar vi kärlek”, Facebook, 06/07/2020, https://www.facebook.com/groups/3256765631/search/?q=En%20av%20de%20m%C3%A5nga%20saker%20som%20kommer%20saknas%20som [hämtad 05/03/2021]

271 Jansson, André. ”The Hegemony of the Urban/Rural Divide: Cultural Transformations and Mediatized Moral Geographies in Sweden”, *Space and Culture*, 16:1, 2013, s. 90

Ovanstående citat återkommer till spänningsfältet mellan det moderna urbana och det traditionella rurala. Landsbygden uppfattas som mer stabil än staden, som befinner sig i ständig rörelse och förändring. En tillvaro på landet, om än enbart för några dagar som i fallet med Öland Roots, kan för stadsbor ses som ett medvetet avståndstagande och en känsla av befrielse från stadens hektiska tillvaro. Samtidigt vittnar den romantiserade bilden av landsbygden om ett hemmahörande i en motsatt miljö, som är den grundläggande anledningen till den förskönade drömlika bilden av en rural tillvaro. Det är en vision präglad av att inte tillhöra det rurala, utan som i stället har utformats på distans - en vision som varit typisk för den urbana medelklassen under lång tid. Geografen Brian Short har studerat diskursen om den rurala idyllen ur ett historiskt perspektiv, och har funnit kontinuerliga representationer av en idealiserad landsbygd så långt tillbaka som till Antiken. Genom konst och poesi har både positiva och negativa föreställningar om landsbygden skildrats, ofta med utgångspunkt i en utomstående urban position. Framför allt växte sig en stark romantisering av det rurala fram efter den stora inflyttningen till staden. Många nyinflyttade stadsbor hade förlorat sitt lokala sammanhang som fanns i det småskaliga och familjära på landsbygden. I samband med den intensifierade urbaniseringen växte sig dikotomin mellan stad och landsbygd stark, inte minst genom känslor av melankoli och saknad, som tog sig uttryck i ett nostalgiskt tillbakablickade till en till synes tidlös, autentisk och naturskön plats. Nostalgin fungerade samtidigt som ett uttryck för avsmak och motvilja gällande det kapitalistiska industrisamhällets framväxt.[272]

I den svenska reggaedokumentären *Styr den opp*, som sändes på Sveriges Television 2017, beskrivs Öland Roots som något mer än en musikfestival, som en plats för människor med en särskild samhällsvision. I dokumentärens skildring av Öland Roots säger berättarrösten: ”Till Öland Roots vallfärdar tusentals fans varje sommar. Många med en dröm om ett annat samhälle, med andra ideal”.[273] Det alternativa och ”hippielika” som beskrivits tidigare av några av mina intervjudeltagare blir snabbt synligt när dokumentären därefter skildrar festivalen. Besökare beskriver festivalen som ”varm och kärleksfull” och att ”vi är en själ”, samtidigt som kamerans lins fångar deltagare med utstuderade

272 Short, Brian. ”Idyllic Ruralities” in Cloke, Paul, Marsden, Terry & Mooney, Patrick (red.), *Handbook of rural studies*, SAGE Publications, London, 2006, s. 138-140

273 Ek, Michael. Sveriges Television - Styr den Opp, (Dokumentär) Stockholm: Sveriges Television, 2017

yttre – blonda och hennafärgade dreadlocks, näspiercingar, tatueringar, virkade mössor i rastafärger, harembyxor och batiktextilier.[274]

Ivan har besökt Öland Roots ett flertal gånger och använder sig inte enbart av gränsdragningen mellan stad och landsbygd när han beskriver festivalen, utan även mellan svensk och jamaicansk reggaekultur:

> [Öland Roots] är en mysig festival. Det är en skillnad mellan reggaen i Sverige och på Jamaica. Reggaen är så utpräglad på något sätt, stads... Det finns i en stadskontext, en stadsmiljö. Det gör inte reggaen i Sverige. Det är så här koppling till naturen liksom... Så är det en gammal dansbana i en tallskog, så är det så här pittoreskt, smått. Det är massa kärlek! [Skratt] Jag gillar det! Det är lite annat...[275]

Ivan ser den naturupplevelse som Öland Roots erbjuder som något typiskt för den svenska reggaen. Han ser också närheten till naturen som något som skiljer den svenska reggaekulturen från den jamaicanska reggaekulturen, som Ivan associerar med en mer urban miljö. Den rurala idyllens hemmahörande i en annan tid blir påtaglig i skildringen av ”dansbanan i tallskogen”, som representerar ett typiskt svenskt förflutet. Referensen till dansbanan fungerar som en symbolisk brygga, där den samtida svenska reggaen placeras i ett svenskt kulturhistoriskt sammanhang. Förr var dansbanan i tallskogen en betydelsefull mötesplats i de mindre samhällena som förenade människor genom dans och musik – idag fyller Öland Roots den funktionen. Ivan betonar också hur festivalen står för något enkelt och småskaligt, i relation till stadens storskalighet. Han lyfter också fram kärleksbudskapet som en del av det typiskt svenska i den svenska reggaescenen, något som han beskriver som något ”annat” än det typiskt jamaicanska, något lokalt särpräglat. Det uttalade kärleksbudskapet för tankarna återigen till de återkommande hippiereferenser som ofta används för att beskriva svensk reggaekultur. Man kan också ana att den urbanitet som tillskrivits den jamaicanska reggaekulturen och som ställts mot den svenska landsbygds-reggaen uppfattas som mindre kärleksfull och ”mysig”.

Även Petra är en regelbunden Öland Roots-besökare. Hon åker dit med sin familj och festivalens alternativa hippieliknande karaktär framkommer även i hennes beskrivning av festivalen;

---

274 Ek, Michael. Sveriges Television - Styr den Opp, (Dokumentär) Stockholm: Sveriges Television, 2017

275 Intervju med Ivan, 07/05/18

> [Öland Roots] är en riktig festival. Den är rätt liten ju, jag tror det är femtusen ungefär men det är ändå den här festivalstämningen när man kommer fram mot entrén i skogen och massor med folk, folk är så här sjaviga och skitiga och det känns härligt. När man kommer in på festivalcampingen så är det festivalkaos och det tycker jag är gött. […] Ölandsbladet, dom rapporterar varje år vad som har hänt. Det är ju liksom bara lite marijuanatillslag, det händer ju typ ingenting. Det är ju superfredligt, och trevligt och snällt. Det måste ju vara Sveriges snällaste festival nästan. Och i och med att det är lite marijuana så är det liksom inte nån fylla att prata om. Kanske mitt i natten, men det är aldrig nånting som har känts som att barnen tagit illa vid sig eller obehag, ingenting. Där är ju alla åldrar. Så det är väldigt sådär, bara så där trevligt och gemytligt.[276]

När Petra beskriver Öland Roots som en ”riktig” festival nämner hon hur det finns en viss frigjordhet hos besökarna, som tar sig uttryck i ett avslappnat förhållningssätt till hur man ser ut, men även till användandet av cannabis. Petra har inte några större invändningar mot cannabisrökandet på festivalen, utan ser det som ett bättre alternativ jämfört med de stökiga situationer som kan uppstå i samband med konsumerandet av alkohol. Den liberala inställningen till cannabis kan också ses som en del i den alternativa prägel som festivalen har, även om marijuanans betydelse i den svenska (och globala reggaekulturen) återfinns både i den rurala och urbana miljön.

För Joshua, som har erfarenheter av att turnera med sitt reggaeband på många små tillställningar och festivaler runt om på den svenska landsbygden, är Öland Roots en ”för stor” festival. Den mysiga småskalighet, uppsluppna stämning och sköna naturupplevelse som ofta tillskrivs Öland Roots, är i Joshuas ögon inte tillräckligt småskalig;

> Jag är inte jätteförtjust i Öland Roots. […] Det är fyratusen kids på ett och samma ställe. Jag tycker inte det är superchill.[…] … för mig personligen är det för stort. Det är inte för stort att åka dit att spela, men för stort för att åka dit på festival.[277]

Till skillnad från Petra som lyfter fram hur festivalen har besökare i olika åldersgrupper, beskriver Joshua festivalen som en plats med för många unga besökare, vilket han menar, i motsatt till andra beskrivningar, gör festivalen till en mer stökig och mindre avslappnande festival. Att

276 Intervju med Petra, 09/03/20

277 Intervju med Joshua, 05/06/18

åka på festival är för Joshua associerat med något mer alternativt och småskaligt, som får Öland Roots att framstå som en alltför populariserad och mindre autentisk och genuin reggaefestival.

Reggae och den alternativa rurala livsstilen

Även om det motkulturella och alternativa aspekterna har en tendens att intensifieras på festivaler, är det för många svenska reggaefans en livsstil som har längre varaktighet.[278] När Joshua beskriver turnerandet med sitt reggaeband blir det tydligt att turnerandet också är ett särskilt sätt att resa och umgås på. Det är en aktivitet som ingår i en större naturnära och alternativ livsstil där det privata livet smälter samman med det professionella:

> …när vi åkte runt med [bandet] så var vi kanske så här trettio pers med fruar och kvinnor och barn. […] Vi kom verkligen med 4 folkabussar och 2 personbilar och byggde ordentliga camp och verkligen så här levde på festivalerna på sommaren, på olika skogar, olika ängar sådär. […] Vi spelade på många olika ställen runt... olika skogsfestivaler och mycket lador och sådär. Vi hade vissa ställen... vi spelade alltid på samma kollektiv på Valborg, och spelade alltid på Säljerydsfestivalen där dom nu har något som heter Säljerot, som är en renodlad reggaefestival, men den fanns inte då.[279]

För Joshua är reggaespelningarna till stor del kopplade till alternativa festivaler och mindre, enklare spellokaler på landsbygden. Livsstilen som beskrivs för tankarna till 1970-talets gröna vågen-epok. En tid då många familjer lämnade staden i hopp om att leva ett enklare och mindre stressfyllt liv på landsbygden. Historikern Kristoffer Ekberg skriver i sin avhandling hur de alternativa rörelserna på 1970-talet, till skillnad från de mer ideologiskt drivna vänsterrörelserna, sökte sig bort från de urbana miljöerna. Avståndstagandet från städerna motiverades genom en kritik riktad mot den moderna tillväxten som uppmanade till ”ständig utveckling”. Tillväxtkritiken var ofta kopplad till frågor kring miljö och miljöförstöring, men det går också att se ”det alternativa platsskapandet” som ett sökande efter frihet och en mer anspråkslös tillvaro bortom

278 Szmigin, Isabelle, Bengry-Howell, Andrew, Morey, Yvette, Griffin, Christine, Rile, Sarah, ”Socio-spatial authenticity at co-created music festivals”, *Annals of Tourism Research*, Vol: 63, 2017, s. 1

279 Intervju med Joshua, 05/06/18

det urbana samhället.[280] Den del av den samtida svenska reggaekulturen som har en dragning mot det rurala har många gemensamma drag med 1970-talets alternativa rörelser i Sverige, inte minst just förhållandet till landsbygden. Båda gemenskaperna har inspirerats av den amerikanska motkulturella hippierörelsen som formades under 1960-talet i USA.

I den svenska reggaens användande av hippieinfluerade livsstilar och motkulturella praktiker finns representationer av det förflutna som knyter samman nutiden med 1960- och 1970-talets alternativa rörelser och identiteter. De samtida kulturella uttrycken rymmer vissa kvarlevor från det förflutna – föreställningar om en särskild tid som återanvänds i ett samtida populärmusikaliskt identitetsskapande. Sverker Hyltén-Cavallius kallar denna process för en retrologi: en sammansättning av olika historiska föreställningar som används för att förstärka en särskild kollektiv identitet, ett sound eller en image.[281] I likhet med Hyltén-Cavallius resonemang ser jag de landsbygdsromantiska och hippieinspirerade aspekterna i svensk reggaekultur som meningsskapande historiska fragment: representationer av det förflutna som förstärker gemenskapen och tillhörigheten. Reggaekulturens landsbygdsromantik och hippieinspirerade uttryck rymmer nostalgiska undertoner som knyter an till ett föreställt förflutet med kopplingar både till 1970-talets alternativa och motkulturella era och till ett mer abstrakt förflutet bortom det moderna urbana samhället, där den rurala idyllen symboliserar en eftertraktad ursprunglighet, något orört och okorrumperat.

För Petra är reggae starkt sammanknutet med landsbygden, men till skillnad från Joshua, som aktivt skapat en tillvaro på landsbygden i sina vuxna år, har Petra vuxit upp på landet. Hon har andra erfarenheter, där den rurala idyllen också kantats av urbana fördomar;

> …om man är född ute på landet så kan man också ha ett behov och liksom... eller jag vet ju inte hur det är att vara född inne i stan, men det finns ju liksom ingen naturlig identitet för mig. […] Jag hade ett ganska stort behov att förklara för alla mina kompisar i Stockholm att det betyder ju inte att jag är mycket mesigare än er. För det är man oftast inte. Ibland kan det nästan vara tvärt om, för man har fått kämpa lite mer för att hitta det man ville hitta och göra det man ville göra. Men då har nog

280 Ekberg, Kristoffer. *Mellan flykt och förändring: utopiskt platsskapande i 1970-talets alternativa miljö*, Historiska institutionen, Lunds universitet, Diss. Lund: Lunds universitet, 2016, s. 16-20, 23

281 Hyltén-Cavallius, 2014, s. 162

> reggaen varit det enda som jag känner – det är inget storstadsfenomen. När jag var liten var det väldigt mycket som hände ute på landet, och det tycker jag fortfarande att det är liksom, det är inget storstadsfenomen. Det är rätt så... det är samma som alla dom som höll på då i början på 2000-talet, alla köpte ju något hus på landet så nära Peps som de kunde, kändes det som [skratt]. Och byggde nån studio där. Det är något bonnigt med det som är gött tycker jag.[282]

För Petra har hennes uppväxt på landet ibland inneburit att hon mött förutfattade meningar om vem hon egentligen är. Hon associerar reggaen med landsbygden, något ”gött” och ”bonnigt” som, i likhet med henne själv, människor från storstaden ibland inte riktigt förstår sig på. I Petras resonemang är det tydligt att föreställningen om autentisk reggae ordnas utifrån den diskursiva uppdelningen mellan det rurala och urbana. Hon nämner att det under en period då reggaen var väldigt populär i Sverige växte fram en trend i att flytta ut till landsbygden. Hon ser reggaeartisten Peps Persson som en inspirationskälla till den rurala utflyttningstrenden, vilket antyder att Peps spelar en central roll i den landsbygdsromantik som förekommer i den svenska reggaekulturen. Detta kommer diskuteras mer ingående i nästa kapitel.

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

I den andra delen av detta kapitel har jag analyserat hur det i den svenska reggaekulturens urbana respektive rurala kontexter förekommer olika representationer av det förflutna. Avhandlingen visar hur både landsbygden och staden används i utformandet av uppfattningar kring det autentiska och genuina, men också som gränsdragning mellan svensk och jamaicansk reggaekultur. Som nämnts i den teoretiska diskussionen lyfter David Grazian hur olika anspråk på autenticitet är sammanbundet med idealiserade föreställningar om en särskild verklighet. Den rurala och urbana gränsdragningen inom svensk reggaekultur visar hur dessa idealiserade verkligheter är knutna till en variation av både tidsliga och rumsliga sammanhang, där till exempel både Kingstons soundsystem-tillställningar och den svenska dansbanan i tallskogen fungerar som meningsskapande historiska platser.

282 Intervju med Petra, 09/03/20

På festivalen i skogsdungen och på klubben i staden förekommer olika kulturella praktiker som leder aktörerna närmare det ursprungliga och autentiska. På klubben försöker aktörerna tillsammans återskapa ett traditionellt jamaicanskt dancehallevenemang, genom att använda sig av särskilda lokala traditioner som finns i den jamaicanska populärmusiken, till exempel soundsystem, danskoreografier eller språkliga uttryck. Autenticitet manifesteras här genom att åberopa en tradition, en form, en praktik som förknippas med reggaens jamaicanska ursprung. På reggaefestivalen på den öländska landsbygden söker man efter närheten till ett annat ursprung – det idylliska, natursköna, typiska svenska. Den alternativa livsstil som är påtaglig bland många av de reggaefans som besöker Öland Roots, kan förstås som en samtida version av en hippiekultur, formad utifrån en idealiserad bild av ett svunnet proggigt och alternativt svenskt 1970-tal. Det tar sig estetiska uttryck genom särskilda klädstilar och frisyrer, men uttrycks också genom en utpräglad landsbygdsromantik och särskilda motkulturella värderingar som innebär ett avståndstagande från den individualism, materialism och ytlighet som förknippas med den urbana tillvaron.

Att med Fornäs ord ”försvenska” reggaen kan handla om en särskild hantering av ”det främmande”, där lokala, relaterbara och familjära representationer och symboler erbjuder en form av trygghet. Som tidigare nämnts bör den ursprungliga hippierörelsen, både den i USA och i Sverige främst betraktas som en vit social gemenskap präglad av en medelklassposition som inte fokuserat på politiska frågor om klass och ras. Hippien är i grunden en vit stereotyp som visserligen är alternativ, men inte nödvändigtvis rebellisk eller politisk. Således anknyter den till en identifikation som varken gör anspråk på att vara svart eller för den delen ta ställning i politiska frågor som rör rasism och rasdiskriminering.

Även om föreställningar kring det rurala och urbana ofta ställts emot varandra kan både den urbana reggaeklubben och den rurala reggaefestivalen ses som exempel på motkulturella rum; unika platser för likasinnade. Båda rummen erbjuder möjligheten, om än tillfälligt, att lämna eller utmana olika normer och konventioner i det svenska samtida samhället. Festivalens och klubbens aktörer använder sig inte nödvändigtvis av likadana kulturella praktiker och uttryck, men i båda miljöerna reproduceras olika eftertraktansvärda förflutenheter – tidsliga föreställningar som tillskrivits meningsbärande autenticitetshöjande värden. Med hjälp av en kollektiv förståelse av en särskild dåtid bekräftas och reproduceras särskilda identiteter och tillhörigheter.

I nästa kapitel kommer diskussionen kring ursprung, autenticitet och identitet att fördjupas genom en analys av en av de främsta reggaeprofilerna i Sverige: Peps Persson. Artisten Peps har ofta framställts som genuin och äkta både bland reggaefans och av musikjournalister. I denna diskurs ämnar kapitlet utforska Peps tillskrivna autenticitet, och hur den hänger samman med föreställningar kring ursprung, lokalitet och maskulinitet.

Peps – en autentisk vit reggaeikon?

> Jamen allting började ju med Peps. Det är ju bara liksom klockrent från början till slut. Jag är jätteförtjust i Peps.[283]

> Peps har man vuxit upp med, han har jag alltid lyssnat på. Alltså min första musikaliska kärlek, det måste jag ju säga.[284]

> Om jag skulle spela nån svensk reggae så är det Peps Persson jag hade spelat. /…/ - hans bas, hans rytmer och han bara bryr sig inte. Jag gillar när man inte bryr sig. Jag gillar att han bara är sig själv, det känns inte som en image som är påklistrad. Jag gillar det i reggae. I dancehall så gillar jag att folk har en image, ett alter-ego och det behöver inte riktigt vara dig själv på samma sätt. Men i reggaekulturen så gillar jag artister som är genuina. Jag tycker att Peps Persson är en genuin artist.[285]

Det är inte ovanligt att musikartister värderas och kategoriseras utifrån uppfattningar om äkthet och trovärdighet. Autenticitet fungerar som ett starkt ledord i bedömningen av artistens kvalitet. Som tidigare diskuterats finns det flera återkommande teman i hur autenticitet

283 Intervju med Petra, 09/03/2020

284 Intervju med Ivan, 07/05/2018

285 Intervju med Fiona, 26/04/2018

artikuleras inom populärmusiken. Föreställningar om autenticitet är något högst subjektivt och föränderligt. Lars Lilliestam ser till exempel hur artistisk integritet, huruvida artistens ursprung och bakgrund stämmer överens med de erfarenheter som skildras i musiken och att konstnärskapet bör bottna i ett lidande, som ett vanligt förekommande autenticitetskriterium.[286] Men oavsett vad som tillskrivs begreppet, är autenticitet ofta artikulerat i relation till det som uppfattas som oäkta. Inom populärmusiken är det genuina kreativa musikskapandet ständigt hotat av starka kommersiella krafter, där musikproduktionen riskerar att anpassas till marknadens önskemål. Sådana musikproduktioner står ofta i kontrast till de som utvecklats genom ett genuint och personligt konstnärskap.[287] I Sverige är det få artister som uppnått en hög popularitet och folklig status utan att förlora sin trovärdighet som autentisk musiker. Reggae- och bluesartisten Peps Persson kan betraktas som en musiker som har lyckats med denna balansakt, detta trots att han som vit svensk artist ägnar sig åt musikgenrer sprungna ur svarta musiktraditioner. I följande kapitel undersöks hur Sveriges äldsta, och kanske främsta reggaeartists autenticitet konstrueras. I kapitlets första del, ”Peps – den autentiske och folkkäre artisten” analyseras särskilt hur Peps tillskrivna autenticitet samverkar med föreställningar kring ursprung och lokalitet. I den andra delen, ”Maskulinitet i skärningspunkten mellan svensk folkmusik och jamaicansk reggae” fokuserar jag på hur Peps förhåller sig till de maskuliniteter som förekommer i de olika sociala och kulturella kontexter som Peps befinner sig i under sin karriär, och hur hans maskulinitet präglar uppfattningen om honom som en autentisk artist.

PEPS – DEN AUTENTISKE OCH FOLKKÄRE ARTISTEN

Per Åke ”Peps” Perssons framträdande roll i den svenska reggaehistorien kan på många sätt liknas vid Bob Marleys legendariska status i den jamaicanska reggaehistorien. Det är inte enbart Peps musik som varit stilbildande, även hans attityd och livsstil har inspirerat generationer av svenska reggaefans. Under hans femtioåriga musikkarriär har Peps ofta beskrivits som den opretentiösa och egensinniga reggaepionjären som trots sin popularitet alltid försökt att hålla sig långt bort från rampljuset och kändisvärlden. Hans skånska identi-

286 Lilliestam, 2009, s. 230

287 Lilliestam, 2009, s. 227-228

tet, integritet och hängivenhet till det musikaliska skapandet är skildringar av artisten som förekommer i många mediala sammanhang.[288] Trots Peps kommersiella framgång med låten *Oh boy* och medverkan i en bilreklam fortsätter Peps att uppfattas som en oförställd och genuin artist. Även bland reggaefans som normalt inte lyssnar på svensk reggae lyfts Peps fram som ett undantag. Peps omsluts av en vördnad och en respekt, som återkommande bottnar i en uppfattning om Peps som äkta och autentisk. I en artikel från *Dagens Nyheter* 2001 som diskuterar vikten av att sjunga/rappa på det svenska språket, intervjuas DJ Salla från hiphopgruppen Latin Kings. I intervjun säger han att ”det finns många artister idag som försöker göra r’n’b eller reggae på svenska, men de tänker för mycket på de amerikanska originalen. Man ska låta sin egen stil lysa igenom, som Peps”.[289] Hiphopartisten Timbuktu, som också intervjuats i artikeln, beskriver hur han inspirerats av Peps ”avslappande attityd till hela grejen – särskilt i dagens klimat där mycket är marknadsföring, miljonbudget och big business. Den här från hjärtat direkt till den som gillar det-attityden är så jäkla cool.”[290] Liksom Peps har Timbuktu och Latin Kings valt att sjunga/rappa på svenska, och har använt en musiktradition från en annan kulturell kontext som de givit lokala karaktärsdrag. Försvenskningen kan här förstås som något som bidrar till att göra musiken mer relaterbar och personlig.

Vita autenticitetsstrategier

Som lyfts fram i avhandlingens teoretiska diskussion har den svarta kroppen ofta betraktats som en särskilt betydelsefull autenticitetsmarkör i musikgenrer som ofta beskrivs som svart musik. Utifrån denna autenticitetsdiskurs är vita reggaemusikers trovärdighet i grunden utmanad. David Grazian har intervjuat vita bluesmusiker i Chicago, som vittnar om svårigheter att ta sig fram som bluesmusiker eftersom publiken förväntar

288 Se till exempel Svensson, Patrik. ”Uddlingen och världen”. *Sydsvenskan*, 14/05/2017, Holmquist, Göran, Spela för livet: Peps Persson en skånsk speleman, Bokpro, Bjärnum, 2020, Myrvold,Ulf, Stinnerbom, Laana. Sveriges Television – *Samma sång: En Resa till Peps Persson*. (Dokumentär). Stockholm: Sveriges Television, 2021

289 Malm, Rasmus. ”Här och nu måste sägas på svenska”, *Dagens Nyheter*, 06/08/2001

290 Malm, Rasmus. ”Här och nu måste sägas på svenska”, *Dagens Nyheter*, 06/08/2001

sig att se svarta artister, som anses representera en mer autentisk och trovärdig blues. För att passera som en äkta bluesmusiker som vit, krävs det att man inte imiterar det som uppfattas som typiskt svart, då det är något som publiken kan anse vara kränkande och rasistiskt. Men samtidigt kan musiken inte heller ta avstånd från vissa grundläggande komponenter som förväntas av ett bluesframträdande. I Grazians intervjuer framkommer det att gränserna mellan ett autentiskt bluesnummer och ett autentiskt *svart* bluesnummer är vaga, och lätt kan bli fel. Vita bluesmusiker måste därför sträva efter att hitta en egen autenticitet, som grundar sig på andra kriterier än de som styr svarta bluesmusikers legitimitet.[291]

På ett liknade sätt konstaterar hiphopforskaren Mickey Hess att vita amerikanska rappare måste kompensera för avsaknaden av ett ”svart kapital”, för att kunna uppnå någon form av legitimitet.[292] De vita hiphopartister som varit framgångsrika (till exempel Beastie Boys och Eminem) har varit väl medvetna om sin priviligierade vithet, och Hess menar att de har lyckats på grund av att de aldrig gjort anspråk på den svarthet som till stora delar bottnar i erfarenheter av systematisk rasism. Hess menar att vita amerikanska rappares legitimitet till stor del bygger på kunskap om svartas marginaliserade historia och respekt för musikens svarta ursprung. Framför allt behöver de vara medvetna om sin avsaknad av erfarenheter som rör strukturell rasism och diskriminering för att kunna passera som trovärdiga hiphopartister.[293]

Att man läser in en viss motsägelse i att vara en vit svensk blues/reggaemusiker speglas i många intervjuer med Peps. I en intervju i *Dagens Nyheter* från 2001 berättar Peps om en insiktsfull vändpunkt för honom;

> Jag hade fått en märklig andrahandsidentitet där jag blivit så mycket wiggerguy[294] att jag till slut inte fattade själv att jag inte

---

291 Grazian, 2003, s. 145

292 Hess lyfter till exempel hur rapartisten Vanilla Ice har kommit att bli den främsta syndabocken i historien av vitas appropriering av svart hiphopkultur, när han tillsammans med sitt skivbolag fabricerade en svår socioekonomiskt uppväxt, för att vinna respekt och framstå som en trovärdig medlem inom hiphopgemenskapen. En sådan berättelse skulle väga upp för hans avsaknad av att vara svart. När den påhittade uppväxtberättelsen uppdagades stagnerade hans hiphopkarriär, och det tog nära 10 år innan en vit hiphopartist nådde den amerikanska hitlistan Billboard igen. Se Hess, 2005, s. 373-375

293 Hess, Mickey. ”Hip-hop Realness and the White Performer” in *Critical Studies in Media Communication*, 2005, 22:5, s. 377

294 Wigger är amerikansk slang och är en sammansättning av orden ”white” och ”n***er”. Det är en nedsättande benämning på en vit person som anses agera utefter

> var svart. Men skillnaden mellan att vara uppväxt i en liten by i Skåne och i ghettot blev ju jävligt uppenbar när man kom till Southside Chicago.[295]

Peps beskriver hur hans resa till Chicago 1972 gjorde honom medveten om de kulturella och socioekonomiska skillnader som fanns mellan hans lokala kontext och blueskulturen i Chicago. Därefter började Peps göra bluesmusik på svenska, för att i stället anknyta till sin egen lokala verklighet, vilket även fortsatte när Peps började spela reggae några år senare. Redan under Peps tidiga karriär speglar musikrecensionerna en medvetenhet gällande problematiken kring vitas appropriering av svarta kulturella uttryck. I en recension från 1975 av Peps första reggaealbum *Hög standard* skriver musikskribenten (och den betydelsefulla skivaffärsinnehavaren i Malmö) Lennart Persson i tidningen *Arbetet*;

> Får man lov att göra så här? Blanda Jamaicas reggaemusik med svensk dansmusik som schottis och tango och krydda det hela med skånsk känsla för amerikansk blues?
>
> […]Man häpnar över deras känsla för reggaen – jag har aldrig hört någon tolka Bob Marley bättre än vad Peps gör i sin ”Styr den opp” – och gläds åt deras förmåga att göra något eget av lånegodset.[296]

Reggae beskrivs här som ett lånegods, vilket indikerar att musiken uppfattas ha ett hemmahörande någon annanstans. Frågan ”får man göra så här?” har utifrån Perssons positiva inställning till mångfald en viss provokativ framtoning, men speglar trots allt en allmän inställning: en tveksamhet till att olika musikaliska ursprung lättvindigt blandas ihop. I en recension av Peps Blodsbands album *Droppen urholkar stenen* från 1977 framträder en liknande förståelse, som antyder att västvärldens användning av andra kulturers musiktraditioner inbegriper vissa villkor:

> Det fina med Peps och hans Blodsband är det sätt på vilket de lånat musik från andra kulturer. Inte efterapande, utan en äkta inlevelseförmåga.[297]

---

stereotypa föreställningar om afroamerikaner.

295 Malm, Rasmus. ”Här och nu måste sägas på svenska”, *Dagens Nyheter,* 06/08/2001

296 Persson, Lennart. ”Peps Blodsband glädjande!”, *Arbetet*, 16/12/1975

297 Heggestad, Staffan. ”Åh, dessa kommersiella bolag med sina progressiva artister”, *Folket i Bild*, 14/4-27/4, 1977

Musikskribenten Staffan Heggerstad lägger stor vikt vid hur Peps Blodsband behandlar musikens ursprung, och prisar hur bandets eget kreativa musikskapande inger en autentisk känsla, som står i kontrast till försök att härma eller efterlikna en särskild ljudbild. Här ställs imitation i kontrast till det äkta, där ett ”efterapande” antyder avsaknaden av den konstnärlighet och kreativitet som spelar en avgörande roll i bedömningen av en artists eller ett bands autenticitet. Citaten ovan visar hur autenticitet går att koppla samman med en hängiven musikalitet och en förmåga att förmedla något unikt och personligt.

Även om Peps ofta beskrivs som en blues- eller reggaeartist, är hans musikalitet inspirerad av många olika musikkulturer, där även den svenska folkmusiken spelar en viktig roll. Som jag ser det, är det den musikaliska uppblandningen, hybridiseringen, som gör att hans musikproduktioner uppfattas som personliga och unika. Peps särskilda sammansättning av olika musiktraditioner bidrar till uppfattningen om hans artisteri som genuint och eget, vilket jag ser som en anledning till att Peps sällan ställs inför anklagelser för kulturell appropriering. I flera intervjuer är Peps tydlig med att inte göra anspråk på att han spelar reggae i enlighet med den jamaicanska ursprungliga formen. I reggaedokumentären *Styr den opp* från 2017 berättar Peps hur han länge kämpade med att hitta ett personligt ”stuk” på reggaen, ett uttryck som låg närmare hans identitet. Han beskriver hur *Hög standard*, bandets första reggaealbum till slut blev resultatet;

> Ja, då föll det på plats. Men det blev ju inte Jamaicareggae naturligtvis asså… det blev ju… skanja-reggae! Skånsk reggae. Vi hade inte fixat att låta Jamaica på den tiden, inte en chans![298]

Redan 1975 var Peps lika noga med att inte benämna sin musik som traditionell reggae. I en intervju i *Göteborgsposten* säger Peps;

> Visst bygger det på reggae. Men vi går liksom förbi reggaen. Ner på jorden, ner i den svenska verkligheten. För mig så mycket att jag kunnat gå tillbaka till mina gamla rötter. Dansbandsmusik och dyl.[299]

Sex år senare ger han åter igen i *Göteborgsposten* en liknande förklaring, något annorlunda formulerad;

---

298 Ek, Michael. Sveriges Television – *Styr den Opp*, (Dokumentär) Stockholm: Sveriges Television, 2017

299 Rehlin, Gunnar. ”Peps Blodsband kommer tillbaka”, *Göteborgsposten*, 21/10/1975

> Vi spelar skånsk-karibisk musik – råvarorna i anrättningen kommer från Skåne, men kryddorna är från Västindien.[300]

I de utvalda citaten framstår det skånska och svenska ursprunget ha en lika stor betydelse som det jamaicanska. Att lyfta fram de egna rötterna i musikskapandet och sjunga på modersmålet kan förstås som bidragande faktorer till att Peps framstår som en mer trovärdig vit svensk reggaeartist. I samtliga citat framstår det också att Peps musik är en unik sammansättning av olika musiktraditioner, vilket gör det till något helt nytt. Det förstärker uppfattningen om att Peps inte ägnar sig åt imitation och efterapning.

Vidare knyter Peps samman sin reggae inte enbart med en svensk kontext, utan till en ytterligare lokal och personlig nivå – Peps reggae sjungs på en bred och utpräglad skånska. Peps skånska identifikation lyfts regelbundet fram i mediala sammanhang och framställs ofta som en viktig aspekt i hans artisteri. Liksom användandet av det jamaicanska kreolspråket patois, kan skånskan förstås som en viktig autenticitetsmarkör, där språkbruket signalerar en särskild kulturell tillhörighet och identifikation.

Den rödgula flaggan

Som tidigare diskuterats är en artists förmåga att kunna framstå som trovärdig och genuin en grundläggande förutsättning för att kunna passera som autentisk. Att Peps sjunger på skånska kan ses som en autenticitetsbärande praktik, som handlar om att uttrycka sin konstnärlighet på ett så oförställt sätt som möjligt. Peps skånska identitet synliggörs inte enbart genom att han sjunger på skånska. År 1977 släpps Peps albumet *Persson sjonger Persson*, där Peps tolkar visor som tidigare förknippats med Edvard Persson. På många sätt är Edvard Persson en av de främsta historiska skåneprofilerna, en förkroppsligad historisk symbol för Skåne. Skivomslaget består av ett porträtt som är en blandning av de båda artisterna – en Edvard Persson med Peps typiska glasögon, rastaflätor och en brosch med rastafärgerna som pryder Edvards toppformade huvudbonad. Skivomslaget bildar en hybrid mellan det skånska kulturarvet och den jamaicanska reggaeidentiteten. Andra skånsk-jamaicanska hybridiseringar går att finna i Peps svenska översättningar av Bob Marleys låtar,

300 Blomqvist, Berit. ”Peps: Musiken måste leva inifrån”, *Göteborgsposten*, 08/11/1981

som tolkas utifrån ett skånskt språkbruk. Till exempel har Bob Marleys *Small Axe* blivit *Liden såg* och *Stir it up* har omvandlats till *Styr den opp*.

Peps starka skånska identifikation har på många sätt varit stilbildande för den svenska reggaen. Skånskheten har blivit en autenticitetsmarkör, något som uppfattas som äkta och genuint. Det är inte bara dialekten som blivit stilbildande, utan även det rurala levnadssätt och den hippieinfluerade identifikation som utmärkte Peps och Blodsbandet under deras reggaeperiod. En av anledningarna till att landsbygdsromantiken har haft ett sådant starkt genomslag i den svenska reggaen kan kopplas samman just med hur tonsättande och stilbildande Peps har varit för den svenska reggaekulturen. En av mina intervjudeltagare, Joshua, ser hur Peps satt sin prägel inte enbart på musiken, utan även på det livsstilsmönster som ofta återfinns bland aktörer i den svenska reggaekulturen:

> Ute i den här svängen på landet så finns ju Peps hela tiden med som en svävande ande. Han är ju inte bara reggaeidealet, han är ju också hippieidealet eller vad man ska säga. Hela den grejen som dom gjorde på 70-talet och tidigt 80-tal är ju någon slags modell för hur man tänker att man ska leva nu. […] Ny svensk reggae här i Skåne hade inte låtit som den gjort om det inte vore för Peps, det är så enkelt. Det hade inte gjort det.[301]

Peps ikonstatus har gjort honom till en eftertraktansvärd förebild, där inte enbart hans musikalitet varit inspirerande, utan även det levnadssätt som han och andra alternativa band inom den breda proggrörelsen förespråkade under 1970-talet. Den framträdande skånska identiteten är inte heller en oviktig komponent i den utpräglade landsbygdsromantiken, då den ofta framställs som en kontrast till en urban livsstil och mentalitet. Skåningen uppfattas befinna sig närmare landsbygden och beskrivs ofta som bondsk. Historikern Fredrik Persson-Lahusens menar att det finns en generell och stereotyp uppfattning om skåningen som ”jovialisk, egensinnig, rebellisk, en person som inte lägger sig för överheten” – egenskaper som ligger nära de motståndskraftiga och samhällskritiska ideal som existerade i 1970-talets progressiva musikrörelse.[302]

I en artikel som *Sydsvenskan* rubricerar *På skånska blir musiken mer äkta och rebellisk* 2015 undersöks varför den skånska dialekten i musiksammanhang ofta uppfattas som mer autentisk än andra svens-

301 Intervju med Joshua, 05/06/18

302 Historikern Fredrik Persson-Lahusen uttalar sig om bilden av skåningen i Fagerström, Eskil. ”På skånska blir musiken mer äkta och rebellisk”, *Sydsvenskan*, 02/01/2015

ka dialekter. I artikeln nämner journalisten Eskil Fagerström bland annat artisterna Edvard Persson, Peps Persson, Wilmer X och Advance Patrol som viktiga bidrag i den skånska musiktraditionen, som också medverkat till uppfattningen om den skånska musikens genuina känsla. I artikeln tillskriver Fagerström den skånska musikens särskilda karaktärsdrag, som också bidrar till dess legitimitet;

> Med hjälp av skånskans vibbar av rötter, mylla och trots har generationer av artister kunnat bli trovärdiga - kännas äkta, trots att de hämtat stil och musik från en annan del av planeten.[303]

I Fagerströms citat återkommer uppfattningen om att användandet av musik från ett annat kulturellt ursprung är något som kan påverka en artists trovärdighet. Han ser just betoningen på det skånska som ett villkor för att den lokala bluesen/reggaen/hiphopen ska kunna passera som sann och äkta. Trovärdigheten ligger återigen i föreningen mellan det främmande ursprunget och det familjära. I detta exempel förstärks just det skånska, genom att associera till ett gemensamt förflutet, en gemensam natur och gemensamma kulturella egenskaper.

Regionen Skåne – rapsgula åkrar och betonggråa industrihamnar

Petra är ett stort fan av Peps, inte minst på grund av hans skånska framtoning. För henne har de skånska inslagen varit en viktig, om inte avgörande, beståndsdel för Petras attraktion till reggae, där det skånska sammankopplas med personliga nostalgiska tillbakablickar;

> Jag vet inte om det bara är för att jag är skåning. Men jag har också läst lite artiklar som faktiskt... "jamen skånskan, samma diftonger som patois", men jag tror inte det är därför, utan jag tror bara det är för att det är så himla personligt. För mig är det liksom, det trillar hela tiden tillbaka till den här tidiga barndomen. För mig är reggae skånska åkrar, sena kvällar när det börjar bli så här fuktigt, man går genom skogen ner mot musikfesten Tullakrok[304] och man hör hög musik mellan träden. Hela den här barndomens underbara soundtrack liksom. Då ligger reggaen där som

303 Fagerström, Eskil, "På skånska blir musiken mer äkta och rebellisk", *Sydsvenskan*, 02/01/2015

304 Tullakrok musikfestival är en liten lokal festival utanför Ängelholm som funnits sedan 1975.

> ett sånt... det är liksom verkligen Skåne för mig. Jättedjupt. Så det andra funkar inte. Det funkar inte. […] Jag gillar ju gammal roots. Och jag tycker att det bli lite tyngre med skånskan. Och det kan vara för att jag själv är skåning, men då blir det lite äkta och lite tyngre.[305]

För Petra associeras den skånska reggaen intimt med hennes egen skånska tillhörighet. I Petras beskrivning binds de skånska elementen i reggaen samman med både nostalgi och landsbygdsromantik. Den skånska reggaen blir en symbol för en svunnen barndom, musik som bidrar till att förstärka personliga minnen från en uppväxt på landet. Det skånska representerar också något autentiskt för Petra, som menar att dialekten gör reggaen ”lite äkta och lite tyngre”, den berör på ett djupare plan. Den skånska autenticiteten förstärks också genom att Petra tar upp påståenden där skånskan har jämförts med patois, vilket placerar skånskan närmare reggaens ursprungliga dialekt. I Petras resonemang utgör Skåne en geografisk gränsdragning, som fungerar som en skiljelinje mellan vad som betraktas som äkta och oäkta.

Att ta hjälp av geografiska motbilder för att forma sammanhang och tillhörighet är en viktig aspekt i det skånska identitetsskapandet, något som är typiskt för regioner som skapar en egen identitet och historia. Historikern Fredrik Persson (Lahausen) har i sin avhandling utforskat regionalism och förstår regioner som ideologiska fenomen. Han undersöker hur Skåne som region historiskt tar territoriell och symbolisk form vilket successivt leder till utvecklingen av en skånsk identifikation. Enligt Persson liknar konstruktionen av en regional identitet på många sätt konstruktionen av en nationell identitet. Inspirerad av Eric Hobsbawn menar han att en region, liksom en nation, får sin legitimitet genom användningen av uppfunna traditioner och utvalda historiska narrativ, som skapar mening och ett samband som bidrar till en nationell eller regional gemenskap. I det regionala identitetsskapandet spelar således föreställningar om ursprung och det förflutna en viktig roll.[306]

I Petras exempel har den skånska reggaen knutits an till ett personligt förflutet som utspelas i den natursköna skånska landsbygden. Men i likhet med andra identifikationer är även det skånska identitetsskapandet subjektivt, och består inte av en enhetlig fixerad bild av ”det skånska”.

---

305 Intervju med Petra, 09/03/20

306 Persson, Fredrik. *Skåne, den farliga halvön: historia, identitet och ideologi 1865-2000*, Sekel, Diss. Lund: Lunds universitet, Lund, 2008, s. 15-18

När Peps talar om sitt skånska ursprung i en intervju i *Dagens Nyheter* från 1997 går det till exempel att skönja ytterligare regionala gränsdragningar i den skånska identifikationen:

> Det finns betydligt fler kloka gummor och trollkarlar uppe i Göinge än nere på slätten. Det är annat folk där uppe. Skåningarna säger att göingarna är en korsning av smålänningar och rävar. […] Nere på slätten var jorden fet, folk var rika och hade gott om käk. Uppe i Göinge var det bara sten och skog och bönderna var tvungna att ägna sig åt hantverk för att kunna överleva. Det är också gamla rebelltrakter där försvenskningen tog längst tid och där den svenska ockupationen fortfarande inte är helt accepterad.[307]

Uppdelningen som Peps gör mellan norra och södra Skåne påvisar hur det även inom en fastställd region existerar olika lokaliteter som bär på sina egna historiska narrativ. I Peps uttalande kantas Göingebornas förflutna av en hårdare tillvaro än de skåningar som växt upp i de södra delarna av Skåne. I berättelsen om de rebelliska Göingeborna finns likheter med den marginalisering och den motståndskraft som de rastafaripraktiserande jamaicanska reggaemusikerna förknippas med. Peps uttalande påvisar hur idén om det autentiska Skåne bygger på olika subjektiva referenser, där olika lokala historiska narrativ används för att förstärka olika skånskheter.

Som diskuterats i föregående kapitel existerar det en skånsk reggaeidentitet förknippad med landsbygd. Samtidigt finns det en lika stark föreställning där skånsk reggae kopplas samman med urbana miljöer. Kristian Lönner lyfter fram Landskrona som ett viktigt kreativt centrum för den skånska reggaen, där till exempel reggaeskivbolaget *I-Ration*, festivalen *Rotrock* och reggaebanden Svenska Akademien och Bröder Glöder härstammar från. Enligt Lönner går det att koppla samman Landskronas aktiva reggaescen med stadens ”utpräglade arbetarmentalitet”. Öresundvarvets nedläggning 1981 satte Landskrona i en ekonomisk kris, vilket innebar en ökad arbetslöshet och medföljande sociala problem, som till stor del fortfarande präglar staden. Lönner menar att erfarenheterna av arbetslöshet och social utsatthet har gett upphov till en motståndskraft som har gått hand i hand med ”reggaens värderingar och attityd om att slå underifrån”.[308]

---

307 Lahger, Håkan. ”Peps”, *Dagens Nyheter*, 31/10/1997

308 Lönner, 2010, s. 98

Föreställningen kring den skånska reggaens autenticitet går således inte att spåra till någon enhetlig bild av regionen, utan formas utifrån särskilda representationer av det förflutna, kombinerat med personliga erfarenheter och diskursiva stereotyper, där föreställningar om det som existerar *utanför* också bidrar till att forma gemenskapens konturer.

Oh boy – en äkta skånelåt?

År 2014 utförde Sydsvenskan en omröstning om Skånes ”bästa och viktigaste musik”.[309] Peps Persson kom både tvåa och trea med låtarna *Hög Standard* och *Oh boy*. Även på tionde plats fanns Peps låt *Falsk matematik*. I artikeln framkommer det att *Oh boy* har blivit en sådan populär och folklig sommarlåt att den ”smugit sig in i sommaravslutningskanonen”.[310] I musikkretsar uppfattas *Oh boy* vara en låt som särskiljer sig från resten av Peps reggaeproduktioner. Den anses sakna det djup och den kvalitet som annars kännetecknar hans musik. En av jurymedlemmarna i *Sydsvenskan*s omröstning, musikern Camilla Jonasson anser att *Oh boy* ”måste vara Peps Perssons absolut sämsta låt men den får alltid representera honom utanför Skåne”.[311] Hon har röstat på låten för att den är ”viktig för Skånes musikidentitet”, trots att hon uppfattar att låten består av ett ”osvängigt låtsas-reggaekomp”.[312] Uttalandet speglar hur låtens kommersiella sound och folkliga popularitet utmanar den autenticitetsdiskurs som Peps övriga musikproduktioner omsluts av. Men samtidigt spelar låtens popularitet en viktig roll i ett sammanhang där skånska musikproduktioner ställs mot andra svenska musikklassiker. Även här bidrar relationen till det icke-skånska till att definiera den regionala självbilden. Samhällsvetaren Michael Billigs begrepp ”banal nationalism”, refererar till en form av nationalism, där vardagliga och symboliska hänvisningar till nationen på subtila sätt bidrar till konstruktionen av nationell gemenskap. Begreppet syftar till att påvisa hur processer av nationalism inte enbart ingår i extrema politiska kontexter, utan även i alldagliga situationer som berör stora delar av befolkningens vardag.[313] Med utgångspunkt i Billigs begrepp och med inspiration av

309 Ekström, Andreas. ”Vad fan är skånsk reggae”, *Sydsvenskan*, 30/12/2014

310 Ekström, Andreas. ”Vad fan är skånsk reggae”, *Sydsvenskan*, 30/12/2014

311 Ekström, Andreas. ”Vad fan är skånsk reggae”, *Sydsvenskan*, 30/12/2014

312 Ekström, Andreas. ”Vad fan är skånsk reggae”, *Sydsvenskan*, 30/12/2014

313 Billig, Michael. *Banal nationalism*, Sage: London, 1995

Perssons (Lahusen) jämförelse mellan nationalism och regionalism kan sommarhiten *Oh boy* förstås som ett exempel på en ”banal regionalism”, där en folklig populärkulturell referens förstärker den regionala tillhörigheten. Här möter den antikommersiella autenticitetsdiskursen den skånska autenticitetsdiskursen på ett påfallande sätt.

Peps – en äkta proggare?

Enligt Lilliestam är autenticitetsdiskursen inom musikvärlden ofta präglad av en traditionell konstnärssyn, som härstammar från romantikens syn på ”den äkta konstnären”. Dåtidens konstnär ingick i mytiska föreställningar om ”den lidande konstnären, konstnären som bohem, avvikare eller geni”, vilket även har påverkat hur vi definierar och förstår samtida artisters autenticitet.[314] Bilden av den bohemiska och avvikande konstnären är återkommande i den mediala framställningen av Peps. Han utgör sinnebilden av en konstnärsbohem med sitt långa hår och sitt skägg, sin anspråkslösa klädstil och sitt enkla boende i ett avlägset skånskt samhälle, där han isolerat ägnar sig åt sitt konstnärliga skapande. Vidare framstår han också som en egensinnig avvikare, som inte anpassar sig efter trender eller konventioner. I ovanstående avsnitt har Peps autenticitet diskuterats i relation till Peps särpräglade musikaliska uttryck, där han i stället för att göra anspråk på den jamaicanska reggaens ursprung har återvänt till sin egen kulturella och lokala bakgrund. Men hans autonomi bygger även på hans förhållningssätt till de starka politiska identifikationer som existerade i 1970-talets progressiva musikrörelse. Peps första stilbildande reggaeproduktioner växte fram parallellt med proggrörelsen, som präglades av starka uppfattningar kring äkta och oäkta musikskapande. Proggrörelsens autenticitetsdiskurser var formade utifrån vänsterideologiska ställningstaganden där en stark kritik mot musikindustrins kommersialism formade både inställningen till musikskapande, den musikaliska ljudbilden och innehållet i låttexterna.[315]

I reggaedokumentären *Styr den opp* intervjuas Adel Kjellström som var medlem i Rockamöllan, ett av de tidiga skånska reggaebanden från 1970-talet. Kjellström förklarar hur innehållet i deras musik skiljde sig från de mer kommersiella musikproduktionerna:

---

314 Lilliestam, 2009, s. 242

315 Lilliestam, Lars, *Rock på svenska: från Little Gerhard till Laleh*, Bo Ejeby förlag, Göteborg, 2013, s. 123-125, 129-132

> Vi talar inte om 'I Kiss you, Baby' utan det är verkligheten som knackar på dörren! Det är progressiv musik för mig![316]

Genom distanseringen från det romantiska lyfter Kjellström fram ett av proggrörelsens starka karaktärsdrag; vikten av att belysa samhällets verklighet och sociala orättvisor. En genuin proggartist var således politiskt driven och använde musiken för sitt politiska kall; att ge uttryck åt en vänsterorienterad samhällskritik, och samtidigt bidra med ett alternativt musikskapande som stod i kontrast till de kommersiellt styrda musikproduktionerna. Ett viktigt sätt att skapa avstånd till svensktoppens musik handlade just om att belysa vad man ansåg vara en förljugen romantik som representerade konservativa traditioner, ofta låsta i patriarkala förståelser av kvinnan. Om man som proggartist ändå vill närma sig ämnet kärlek, skulle detta uttryckas utifrån ett mer verklighetsbaserat och trovärdigt perspektiv, som förutom förälskelse också rymde kärlekens mer oglamorösa sidor.[317]

På många sätt var den tidiga svenska reggaen en del av proggrörelsen, då samhällskritiken också spelade en central roll i reggaeproduktionerna. Men Peps har vid flera tillfällen uttryckt att han inte omfamnade proggrörelsen fullt ut, vilket möjligtvis kan ha att göra med att han inte ägnade sig åt politisk aktivism. I en intervju i *Expressen* från 1977 framkommer det att Peps visserligen delar proggrörelsens ideologiska övertygelse, men att han inte valt att tillhöra någon vänsterpolitisk grupp eller förening;

> … man borde arbeta hårt politiskt mot den sittande borgerliga regeringen. Jag funderar på hur. Det är bara det att jag inte känner något riktigt förtroende för de grupper och förbund som finns. Jag drar öronen åt mig när det börjar snackas om 'ideologisk disciplin' och 'sann socialism' och sånt.[318]

Citatet påvisar att Peps politiskt positionerar sig åt vänster, men samtidigt tar avstånd från de dogmatiska tendenser han menar fanns bland vissa av dåtidens vänsterpolitiska grupper. I stället för att följa en uttalad idé om "sann socialism", väljer Peps att följa sin egen politiska övertygelse, vilket signalerar både ett socialt och politiskt oberoende. Peps

316 Ek, Michael. Sveriges Television – *Styr den Opp*, (Dokumentär) Stockholm: Sveriges Television, 2017

317 Arvidsson, Alf, *Musik och politik hör ihop: diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965-1980*, Gidlund, Möklinta, 2008, s. 283-284

318 Zetterberg, Mats. "Var du mer politisk i dina texter förr, Peps?", *Aftonbladet*, 15/08/1977

positionering med en fot innanför och en fot utanför proggrörelsen kan sannolikt vara en bidragande faktor till att han uppfattas som äkta och oförställd av både fans och media.

I samma artikel från *Expressen* diskuteras även att Peps tillhör det stora skivbolaget Sonet, vilket står i kontrast till de antikommersiella ideal som proggrörelsen förespråkar. I artikeln tar musikskribenten Mats Zetterberg upp hur samarbetet med Sonet kan ses som en osolidarisk handling jämtemot proggrörelsen, och frågar därför Peps varför han valt att inte stödja och gynna de oberoende progressiva skivbolagen i stället. Peps svarar att;

> Det är viktigt att nå ut till så många som möjligt. Och på det området fungerar de progressiva kanalerna inte särskilt bra.[319]

I citatet framkommer det att Peps tycker den progressiva musikrörelsen saknar möjligheter att nå ut till en bredare publik. I proggrörelsens starka antikommersiella kritik utgjorde schlagermusik och låtar på Svensktoppen en viktig identitetsformande motbild.[320] Men i artikeln framstår det inte som att Peps sätter lika stort värde vid ett medvetet avståndstagande i från de mer folkliga och kommersiella musikfenomenen. Det kan möjligen relatera till Peps klasstillhörighet och personliga relation till den musikaliska vardag som tillhör ”vanligt folk”. I en av de sista intervjuerna med Peps, i *Sydsvenskan* 2017, förklarar han att klasstillhörigheten är ”obegripligt stark” och tar sig uttryck genom ”attityd” och ”känsla”.[321] Han berättar vidare hur han aldrig känt sig avspänd med akademiker eller känt någon samhörighet med den borgerliga kulturen.[322] I hans hemmiljö var det vanligt att man lyssnade på just schlagermusik:

> Det var schlagermusik [som spelades hemma], får man väl säga. Den tidens schlager. Min far kom från det gamla bondesamhället. Han byggde sin första fiol av en cigarrlåda och lärde sig spela av drängarna. Men han spelade inte spelmansmusik. Han ville bort från den där bondekulturen, den tillhörde det förflutna. Farfar hade varit torpare, ja hela släkten hade varit torpare, hela vägen tillbaka till 1600-talet.[323]

---

319 Zetterberg, Mats. ”Var du mer politisk i dina texter förr, Peps?”, *Aftonbladet*, 15/08/1977

320 Arvidsson, 2008, s. 201-202

321 Svensson, Patrik. ”Uddlingen och världen”. *Sydsvenskan*, 14/05/2017

322 Svensson, Patrik. ”Uddlingen och världen”. *Sydsvenskan*, 14/05/2017

323 Svensson, Patrik. ”Uddlingen och världen”. *Sydsvenskan*, 14/05/2017

I Peps återberättande om hans tidiga erfarenheter av musik framgår det att han kommer från en släkt på landsbygden som levt under relativt enkla förhållanden. Till skillnad från Peps växte många av de radikala vänsteraktivisterna under 1960- och -70-talen upp i borgerliga miljöer, dit många också återvände efter att proggrörelsen dog ut.[324] Medelklassens närvaro i många av 1960- och 1970-talens vänsterorienterade sociala rörelser kunde bland annat ta sig uttryck i en romantiserad syn på arbetaren, där arbetaren ofta blev hjälteförklarad. Den ”magiska dragningskraft” som tillskrevs arbetaren i dessa sammanhang vittnar om ett utifrånperspektiv, där arbetarens vardag och verklighet varit främmande för många av de vänsterradikala aktörerna.[325] Historikern Kim Salomon som har studerat FNL-rörelsens politiska kultur under 1960-talet och 1970-talets början, menar att organisationens syn på arbetaren genomsyrades av stereotypa bilder likt ”den ädle vilden”. Skönmålningarna av arbetaren bidrog till en lockelse till arbetarkulturen, och många av de unga vänsterradikala studenterna började arbeta i verkstäder och industrier i syfte att ”proletarisera sig” och närma sig ”arbetaren”.[326] Peps egna rötter inom den rurala arbetarklassen ser jag som en bidragande faktor till att han inte delar den intellektuella vänsterns politiska förhållningssätt och syn på arbetaren. Peps har dessutom beskrivit sig själv snarare som en hippie än en fullblodig proggare:

> Jag tillhörde mer det som var innan den politiska eran – hippie- och flumeran. Det var ’revolution in the mind’, inte bössor och kanoner. Man skulle förändra sig själv, sitt tänkande och sitt eget huvud. Där började revolutionen. Den socialistiska och kommunistiska revolutionen kom senare. Det var mest övre medelklass och läroverksungdomar som blev en slags dadda åt arbetarklassen.[327]

Björn Horgby ser hippiekulturen, likt många andra ungdomskulturer under efterkrigstiden, som en reaktion på det etablerade samhällets hegemoniska ramar. Till skillnad från det vänsterpolitiska motståndet menar

---

324 Lahger, Håkan, *Proggen: musikrörelsens uppgång och fall*, [Ny utg.], Atlas, Stockholm, 2002

325 Salomon, Kim, *Rebeller i takt med tiden: FNL-rörelsen och 60-talets politiska ritualer*, Rabén Prisma, Stockholm, 1996, s. 200

326 Salomon, 1996, s. 198-200

327 Lönner, 2010, s. 30

Horgby att hippierörelsen i stället artikulerar ett motkulturellt avståndstagande där man, likt det Peps beskriver i ovanstående citat, snarare vänder sig bort från samhället än aktivt agerar för att förändra det. Ofta sökte man med hjälp av droger efter inre insikter som kunde bidra till att utveckla sig själv och därigenom även samhället i stort. Den kollektiva kraften formades således på individuell nivå, utifrån varje människas inre rannsakan.[328] Som diskuterats i tidigare avsnitt finns det spår av hippiekulturens motkulturella tendenser i delar av den samtida svenska reggaekulturen, där många ser Peps som en viktig musikalisk förebild.

Det var inte enbart det politiska förhållningssättet som särskilde Peps från proggrörelsen. Hans musikaliska ambition sammanföll inte heller helt med rörelsens do it yourself-attityd, en inställning med politiska undertoner som grundade sig på att alla hade förmågan att skapa musik. Snarare än musikalisk skicklighet låg tyngdpunkten på kraften i det kollektiva skapandet.[329] Många av proggbanden bildades utan att ha några särskilda musikaliska anlag. Men för Peps verkar hans musikintresse varit viktigare än den sociala politiska gemenskap som proggmusiken åsyftade. I en intervju i *Aftonbladet* från 1979, framstår det tydligt att det är musiken som är Peps drivkraft:

> Jag lever för musiken, jag kan inte vara utan den. Dessutom vill jag använda musiken. Jag tror inte på den stora revolutionen med musik men jag tror man kan påverka, man kan också välja att spela för musikens egen skull. Ge folk en chans att andas, dansa och ha kul.[330]

I intervjun framgår det inte enbart att Peps sätter den musikaliska ambitionen framför den politiska. Han betonar även vikten av att förstå musikens mer opretentiösa aspekter, och lyfter fram de underhållande faktorerna i ett gemensamt musiklyssnande. Från intervjuerna med Peps från 1970-talet i hans tidiga karriär, fram till de som gjorts under 2010-talet lyser Peps musikaliska passion igenom. Det finns ett starkt fokus på de musikaliska aspekterna, där teknik, instrument, tempon och rytmer diskuteras ingående när Peps berättar om sitt intresse för olika musikkulturer. Till exempel berättar han i en av de senare intervjuerna, i *Sydsvenskan* från 2017:

---

328 Horgby, 2009, s. 18-19, 24-25

329 Arvidsson, 2008, s. 308-309

330 Floreman, Ylva. ”Jag tröttar fort på det jag gör”, *Aftonbladet*, 21/10/1979

> Jag har blivit väldigt fascinerad av musik från Mellanöstern, arabisk musik. Där finns ytterligare ett sätt att se på klangerna och skalorna och matematiken i det hela. Och rytmen är lika central. Dessutom har ju mycket av den afrikanska musiken sitt ursprung i den islamiska världen. Det hör man också i bluessångarnas sångteknik, som ligger väldigt nära böneutroparnas melismer.[331]

I citatet ovan är det tydligt att det är just det musikaliska intresset som ligger till grund för Peps fascination av andra musikkulturer. Den arabiska musiken beskriver Peps inte utifrån kulturella karaktärsdrag, utan fokuserar på de musiktekniska detaljerna. Citatet förstärker bilden av Peps som en erfaren och kunnig musiker, samtidigt som det förtydligar att hans fascination av det främmande inte bygger på särskilda kulturella antaganden och generaliseringar, utan snarare på ett professionellt intresse för musikens struktur och uppsättning. Citatet visar att Peps besitter kunskap och historisk kännedom, något som vidare signalerar en seriositet och trovärdighet i mötet med andra musiktraditioner. I en av de tidigare intervjuerna med Peps, i *Expressen* från 1977, intar Peps en viss skepsis till den intellektuella vänstern, där han positionerar sig emot deras förhållningssätt till den afrikansk-amerikanska bluesen;

> Intellektuella vänsterkretsar i Sverige romantiserar blues och folkmusik, det är ju så exotiskt. De lyssnar och lider med de underkuvade. […] Men i USA idag spelar inte de unga blues. De spelar sliskig soul. Som en reaktion på de vitas fördomar om att svart musik ska vara rå, risig, enkel och primitiv.[332]

Här tar Peps avstånd från de exotifierade föreställningar som han upplever finns i Sverige kring den afrikansk-amerikanska bluesen. Han påpekar även att den romantiserande förståelsen av blues är ett medelklassfenomen, som tenderar att idealisera sociala orättvisor. I citatet framstår det som om Peps har ett seriöst intresse och en stor kännedom om den afrikansk-amerikanska musiktraditionen, när han upplyser om den senaste musikaliska utvecklingen i USA. Han förstår den nya soul-musiken utifrån en kritisk postkolonial medvetenhet när han påpekar hur vitas förståelse av svart musik ofta inbegriper inslag av exotism. Hans uttalande kan ses som en invändning mot den dåtida

331 Svensson, Patrik. ”Uddlingen och världen”. *Sydsvenskan*, 14/05/2017

332 Olsson, Mats. ”Skånska folkvisor i reggae? Det finns inga motsatser där”, *Expressen*, 08/10/1977

svenska bluestrenden som inte anses vara tillräckligt insatt i hur den afroamerikanska musiken förändras och utvecklas. Citatet ger bilden av att Peps inte påverkas av vad som anses vara politiskt korrekt eller trendigt att lyssna på, vilket därmed förstärker den generella uppfattningen om hans autentiska oförställdhet och genuina musikintresse.

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

Som diskuteras vid flera tillfällen i avhandlingen förekommer det inom genrer som hiphop, blues och reggae en rasifierad autenticitetsdiskurs, där den svarta kroppen upplevs som särskilt autentisk. Det ställs därför outtalade villkor på de vita musiker som ägnar sig åt dessa musikgenrer, för att de ska lyckas att passera som trovärdiga artister. Det finns ett starkt motstånd till att vita imiterar eller approprierar de uttryck som anses vara typiska för genren och som anspelar på särskilda erfarenheter av att vara svart i ett vitt majoritetssamhälle. Som Grazian observerat behöver vita bluesmusiker, och även vita reggaemusiker vill jag påstå, i stället utveckla en egen autenticitet, som grundar sig på andra kriterier än de som styr svarta musikers eller artisters legitimitet i dessa genrer.

Peps har under hela sin musikkarriär befunnit sig i detta spänningsfält och ändå lyckats med konsten att uppfattas som en autentisk reggae- och bluesartist. Som jag diskuterar i kapitlet finns det olika faktorer som bidrar till detta. Tidigt i sin karriär har Peps visat på en medvetenhet kring sina privilegier som vit och sin avsaknad av de svarta erfarenheter som skildras i den afrikansk-amerikanska bluesen och den jamaicanska reggaen. Detta ser jag som en avgörande faktor till Peps framgångar inom dessa musikgenrer.

I pressmaterialet präglas den autenticitet som Peps tillskrivits av återkommande skildringar av honom som obunden och självständig. Under 1970-talet ligger Peps alternativa och hippie-inspirerade livsstil i tiden, men samtidigt ansluter han sig aldrig helhjärtat till de sociala och politiska strömningar som då existerar. För Peps går musikintresset före vänsteraktivismens och proggrörelsens idealism. Detta ser jag som ytterligare bidragande faktorer som påverkat bilden av Peps som en autentisk och genuin artist. Vidare visar Peps även en självständighet i sitt musikskapande, där reggaetolkningarna aldrig är renodlade imitationer av den jamaicanska reggaen. Han tillåter sig att inspireras av olika musikstilar, även de som ligger närmare hans egna rötter och som inte nödvändigtvis uppfattas som trendiga eller exotiska. Peps visar en stolt-

het över sitt eget lokala och kulturella ursprung, vilket förstärker det personliga och genuina intryck han ger i offentliga sammanhang. Autonomi framstår därmed som ett centralt ledord för Peps sätt att spela, tänka och leva: han anpassar sig varken till proggen, vänsteraktivismen eller den jamaicanska musiktraditionen.

I den mediala konstruktionen av den autentiske Peps ingår olika skildringar av Peps genuina musikintresse. Hans intresse för den lokala kulturhistorien, liksom för musiktraditioner utanför det svenska och västerländska framställs i olika intervjuer med Peps som väldigt musikaliskt riktade, sprunget ur en musikers professionella ambition och nyfikenhet. Hans genuina fokus på musiken speglas inte enbart genom hans egna ord, utan också genom hans artisteri och livsstil. Kändisskapet verkar inte ha intresserat Peps, och hans framgångar och nationella uppmärksamhet har aldrig hindrat honom från att leva ett enkelt, avskilt och privat liv.

Skånskheten är ytterligare en aspekt som förstärker bilden av Peps som äkta och autentisk. I stället för att sjunga på rikssvenska eller engelska uttrycker sig Peps på sin egen dialekt. Den starka skånska identiteten signalerar även en genuin oförställdhet och fungerar som ett trovärdigt alternativ för en svensk reggaeartist och därmed även en kompensation för avsaknaden av ett autentiskt jamaicanskt eller afrikansk-amerikanskt kapital. Peps eget uttryck ”Skanja reggae” anser jag tydligt fångar hur han förenar det främmande med det familjära och kan ses som ett exempel på det som Fornäs beskriver som en försvenskningsprocess. Eller bör man kanske i detta sammanhang snarare kalla det för en förskånskningsprocess? Peps unika och lokalt kopplade musikaliska och artistiska uttryck ger honom en autenticitet som även skapar ett skydd från anklagelser för kulturell appropriering.

MASKULINITET I SKÄRNINGSPUNKTEN MELLAN SVENSK FOLKMUSIK OCH JAMAICANSK REGGAE

I både reggaen, bluesen, och den svenska proggrörelsen finns en påtaglig manlig närvaro, som rymmer olika uttryck för manlighet. Dessa maskuliniteter, formade utifrån olika sociala, historiska och kulturella förhållanden, spelar en viktig roll i hur Peps, en svensk vit blues- och reggaeartist, lyckas med att framstå som äkta och autentisk i sitt artisteri. I det här avsnittet kommer jag studera vilka hegemoniska maskuliniteter som existerar inom de samtida musikkulturer som Peps rör sig i under den

tid som hans musikkarriär tog fart. Jag undersöker även hur Peps manliga musikerroll knyter an till den svenska folkmusikens *spelman* och hur den fungerar som en bidragande faktor till hans autentiska status.

Den västerländska hegemoniska maskuliniteten – en historisk överblick

Populärmusikens maskuliniteter gestaltas på många olika sätt. Genom kroppsliga uttryck i scenframträdanden, genom klädstilar och utseenden, teman i låttexter eller genom attityder och bemötanden av fans och media demonstrerar musikartister olika maskulina uttryck. Maskulinitet kan förstås som de sociala och kulturella förväntningar som följer det biologiska könet, vilket till exempel kan inkludera utseenden, beteenden eller förmågor.[333] De är dock inte statiska, utan formas utifrån diskursiva ideal och sociala normer kring manlighet. Maskulinitetsforskaren Raewyn Connell menar att maskuliniteter konstrueras utifrån olika maktordningar, som interagerar med varandra. De är således intersektionella, vilket innebär att samspelet mellan till exempel klass, etnicitet och sexualitet påverkar maskulinitetens status, likväl relationen till andra maskuliniteter och femininiteter. Enligt Connell konstrueras maskuliniteter utifrån positioneringar i hierarkin, där den rådande *hegemoniska maskuliniteten* styr normen, det accepterade idealet.[334]

Enligt genushistorikern George L. Mosse växer idén och stereotypen om den moderna mannen fram under mitten av 1700-talet, där de moderna maskulina idealen till stor del hålls intakta under närmare tvåhundra år. Det var först framåt mitten av 1900-talet som den hegemoniska maskuliniteten kom att utmanas och förändras. Till stor del speglade de moderna mansidealen de förhoppningar och rädslor som existerade i det nya moderna samhället. Attraktiva manliga attribut som makt, ära och mod sammankopplades med samtida idéer om nationalism och krigsföring.[335] Mosse lyfter också fram att det västerländska moderna maskulinitetsidealet har skapats med hjälp av en *countertype*, en motbild som förstärker den hegemoniska positionen.

---

333 Harrison, Scott, *Masculinities and Music: Engaging Men and Boys in Making Music* [Elektronisk resurs], Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne, 2008, s. 15

334 Connell, Raewyn, *Masculinities*, University of California Press, Berkeley, 1995, s. 76-77

335 Mosse, George L., *The image of man: the creation of modern masculinity*, Oxford Univ. Press, New York, 1996, s. 3-6

Den manlige motbilden konstruerades utifrån samma diskurser som styrde det hegemoniska maskulinitetsidealet, där den maskulina motbilden tillskrivs omoderna och således icke önskvärda egenskaper. Idén om den moderna mannen förtydligades bland annat genom rasistiska gränsdragningar där motbilden ofta associerades med en religion, en etnicitet eller en sexualitet som avvek från den kristna, vita, heterosexuella maskuliniteten. Marginaliserade grupper i samhället som till exempel judar, homosexuella och svarta användes återkommande för att skapa kontraster mellan den moderna och omoderna maskuliniteten.[336]

Vänstervågens inverkan på de hegemoniska maskulinitetsidealen

Peps musikkarriär tog fart under en tid då en rad oppositionella ungdomsrörelser växte fram på ett nytt sätt jämfört med tidigare. I USA och senare i andra delar av västvärlden, utvecklades en stark politisk aktivism under 1960-talet, som så småningom ledde till etablerandet av den andra vågens feminism, den svarta medborgarrättsrörelsen, och ”den nya vänstern”.[337] Det var framför allt 1960- och 1970-talets kvinnorörelse som öppnade upp för frågor som berörde patriarkala maktordningar, och således kan ses som en startpunkt för ett akademiskt och politiskt intresse i den västerländska mansrollen. Det började diskuteras hur även det manliga priviligierade könet ofrivilligt styrs av samhällets hegemoniska genusordningar.

Även mer motkulturella rörelser med mindre fokus på politisk aktivism växte fram under denna tid. Hippierörelsen och andra alternativa, bohemiska sociala grupperingar gav också uttryck för en längtan efter samhällelig förändring. Inom hippierörelsen existerade en oppositionell inställning till normativa könsroller, vilket bland annat tog sig uttryck i den manlige hippiens avvikande maskulinitet. Med hjälp av en könsneutral klädstil och en långhårig frisyr utmanade hippiemannen tidigare traditionella manliga utseenden. Hippiestilen utgjorde således en protest mot rådande mansnormer och hade som avsikt att signalera ett förhållningssätt där män kunde hänge sig åt både maskulint och feminint kodade klädstilar, beteenden och egenskaper.[338] Hippietrenden

336 Mosse, 1996, s. 12-13

337 Savran, David. *Taking it like a man white masculinity, masochism, and contemporary American culture*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1998, s. 109

338 Savran, 1998, s. 122-123

kom så småningom även till Sverige, och sammanföll med andra alternativa livsstilsval, till exempel de som följde med den samtida ”gröna vågen”. Som nämnts tidigare har Peps uttryckt att han i sin tidiga reggaekarriär identifierar sig med den livsstil som associerades med hippien. Även som pensionerad musiker höll Peps kvar vid vissa av de attribut och livsstilsval som förknippades med hippierörelsen. Det syns inte minst genom det karaktäristiska långa hår och skägg som han behöll långt efter att hippe-eran dog ut.

1960- och 1970-talets starka idéströmningar om ett nytt samhälle påverkade även synen på de rådande könsrollerna i Sverige. Inom de svenska politiska och alternativa rörelserna ansågs den traditionella mansrollen vara förlegad och omodern. Ett nytt mansideal tog form, i samband med den nationella och internationella jämställdhetsdebatt som präglade tiden. I Sverige diskuterades *den nya mannen* i litteraturen, den politiska debatten och i dags- och kvällstidningar. Återkommande definierades han som en jämställd man som stod i kontrast till den traditionella auktoritära mannen, som drevs av framgång, rationalitet och förnuft. Idéhistorikern Helena Hill har studerat olika representationer av den nya mannen i 1970-talets dags- och vecko-press och har uppmärksammat hur det nya mansidealet också samverkade med idéer om nationell identitet, där jämställdhet ofta kopplades samman både med idéer om maskulinitet och svenskhet. Som Mosse och Connell konstaterar, konstrueras maskuliniteter utifrån relationen till andra maskuliniteter. I bilden av den svenska jämställda mannen ingår samtidigt föreställningar om den nya mannens motsats – den icke önskvärda maskuliniteten kom att associeras med det icke-jämställda, det omoderna och det osvenska. Idealet bakom den nya jämställda mannen består således även av idéer om vithet, etnicitet och svenskhet.[339] Hill lyfter även hur de nya mansidealen under 1970-talen byggde på idéer om autenticitet. Den jämställda mannen ansågs befinna sig närmare sitt sanna, autentiska jag. En autentisk man hade lyckats frigöra sig från patriarkatets påtvingade mansroll och betraktades därför som en självständig och fri *människa*, snarare än en man, som var bunden till sin könsroll.[340]

---

339 Hill, Helena. ”Drömmen om en ny man. Maskulinitet och nationell identitet i talet om ’nya svenska män’” i Burman, Anders & Lennerhed, Lena (red.), *Tillsammans: politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen*, Atlas, Stockholm, 2014, s. 512-515

340 Hill, 2014, s. 518-520

Men även ifall 1960- och 1970-talens vänstervåg bidrog till att på vissa områden utmana tidigare maktrelationer mellan könen, fortsatte de traditionella maskulinitetsidealen att existera, inte minst inom de radikala vänsterrörelserna. Enligt Hill, som studerat hur maskulinitet representeras och konstrueras i den revolutionsinriktade vänsterrörelsen i Sverige under 1970-talet, var det radikala politiska engagemanget ofta färgat av traditionella maskulinitetspositioner. Med ett fokus på ”kamp, konfrontation och konflikt” reproducerades modernitetens traditionella maskulina ideal, där associationen mellan manlighet och strid åter igen aktualiserades. I linje med Connells och Mosses förståelse av hur maskulinitet utformas, lyfter Hill fram hur definitioner av det *omanliga* användes i den politiska debatten för att konstruera det *manliga*. Den marxistiskt-revolutionära vänsterpolitiska retoriken tog avstånd från den mer reformistiska vänsterpolitiken bland annat genom att använda sig av ett genus-kodat språk. I Hills studie tillskrivs mindre radikala manliga reformister och socialdemokrater egenskaper som förknippas med en oönskad maskulinitet, så som ”rädd” och ”gnetig”, medan den riktiga revolutionären sammankopplas med termer som ”seriös”, ”arbetarklass” och ”handling”. Hill menar att maskuliniteten som konstruerades inom den revolutionära vänsterrörelsen utgick från ett ”avståndstagande från borgerlighet, utpekande av politisk tillhörighet och upprättande av en ideal arbetarmaskulinitet med tydligt revolutionära och kampbaserade förtecken.”[341]

Den politiserade manliga musiken

Peps maskulinitet kan ses som en spegling av de samtida sociala rörelser som under 1960- och 1970-talen till stora delar handlar om en artikulerad kritik mot den rådande samhällsordningen. Vänstervågen hade också ett inflytande på musiken i Sverige, som blev alltmer politiserad och användes både som en kanal för att uttrycka vänsterpolitiska ståndpunkter och för att bryta med särskilda stereotyper som fått företräde i musiken. Etnologen Alf Arvidsson menar att stereotyper som ”det världsfrånvända geniet”, ”den tekniska virtuosen”, ”den professionelle underhållaren” och ”tonårsidolen” började ifrågasättas utifrån en ökad klassmedvetenhet. Geniet och virtuosen ansågs representera en borgerlig individualism, medan underhållaren och tonårsidolen kritiserades

341 Hill, Helena. ”En riktig revolutionär: klass, kön och politiskt motstånd i den svenska 68-vänstern”, *Nordic Journal for Masculinity Studies*, Vol. 5:2, 2010, s. 112

för att fördumma publiken med ytliga texter och en meningslös hysteri.[342] Det går att läsa ut en traditionell manlig prägel på dessa musikaliska stereotyper, vilket kom att ifrågasattas av vissa artister under denna tid. Peps har i likhet med den politiserade proggen i viss mån brutit upp från populärmusikens tidigare manliga stereotyper, men har samtidigt också tagit avstånd från den hegemoniska maskulinitet som Hill menar verkar inom det vänsterrevolutionära fältet. Förutom att Peps väljer att ta avstånd från de dogmatiska tendenser som han ser i de vänsterradikala rörelserna tar han också tydligare ställning för den samtida kvinnokampen, bland annat genom hans låt *Vakna Törnrosa* från 1974. Låten inleds med orden:

Utvikt, utnyttjad och utsatt
På en inpackad könsnatur
Nedtystad och nedvärderad
Nedtryckt av en falloskultur
Alltid underst i sängen
Sak samma vilken ställning man valt
Alltid mest att göra
Och ändå minst betalt
Kvinna, kvinna, kvinna
Så här kan vi inte hålla på
Vakna, Törnrosa, slå prinsen på käften
Så kanske han börjar förstå

Som manlig musiker under den här tiden konfronteras Peps med olika maskulinitetsideal. Den revolutionära vänsterrörelsen visar, trots sin radikalism, att i revolutionären existerar ett traditionellt maskulinitetsideal baserat på konflikt, konfrontation och kamp. Samtidigt öppnar kvinnorörelsen och den nya jämställdhetsdebatten upp för andra former av maskuliniteter, vilket också aktivt välkomnas i de alternativa sociala grupperingarna som växer fram under 1960- och 1970-talen. I den alternativa vänsterorienterade musikrörelsen finns således både tendenser att upprätthålla och utmana den hegemoniska maskuliniteten. Genom att knyta an till svarta musiktraditioner konfronteras Peps dessutom med hur han ska förhålla sig till de svarta maskuliniteter som verkar inom den afrikansk-amerikanska bluesen och den jamaicanska reggaen, som både kulturellt och socialt representerar en manlighet långt från den svenska alternativa maskuliniteten. Peps ställdes således inför många motstridiga hegemoniska maskulinitetsideal i sitt artisteri.

342 Arvidsson, 2008, s. 306-307

Maskuliniteter i den jamaicanska reggaekulturen

I den jamaicanska reggaen bär de framträdande maskulina stereotyperna kopplingar till det jamaicanska samhällets koloniala förtryck. Media- och kommunikationsvetaren Maurice Hall menar att den hegemoniska jamaicanska maskuliniteten kan förstås i relation till kolonialismens dominanta tankefigurer om en undergiven och osofistikerad svarthet. Hall menar att:

> While Jamaica, and the Caribbean generally, have produced world leaders in the arenas of literature, arts, and politics, there are still enduring Western caricatures of the Caribbean male as breezily self-assertive, yet devoid of substance, exotic, and anti-intellectual.[343]

Vidare lyfter Hall hur Jamaicas koloniala system också bör förstås som ett patriarkalt system, där den svarta mannen har varit undergiven den vita mannen. De svarta männen hånades, bland annat genom att man förlöjligade deras manlighet och tillskrev dem feminina karaktärsdrag. Hall menar att den koloniala och patriarkala underkastelsen har haft en avgörande roll i utvecklandet av jamaicansk manlig identifikation.[344] Vikten av att återställa en viril och dominant manlighet kan således också förstås som återinförandet av en självständighet gentemot koloniala strukturer, där en stark och hård manlighet signalerar oppositionell förmåga.[345]

Det finns tydliga spår av den maskulinitet som Hall diskuterar i reggaekulturen, inte minst genom de manliga stereotyper som återkommande reproduceras. Till exempel är ”rasta” ”rude boy” och ”bad man” vanligt förekommande manliga stereotyper som blivit välbekanta även i den globala reggaekulturen. Samtliga stereotyper representerar en manlighet konstruerad utifrån motstånd, där rastamannen fungerar som en ”fredlig krigare”, som överlåter makten att skipa rättvisa åt Jah på domedagen. Deras strid mot det koloniala etablissemanget motiveras således främst på ett spirituellt plan.[346] Under 1960-talet började begreppet rude boy användas i en allt större utsträckning, och refererade till de unga

---

343 Hall, Maurice. ”Negotiating Jamaican Masculinities” i Jackson, Ronald L. & Balaji, Murali (red.), *Global masculinities and manhood*, University of Illinois Press, Urbana, [Ill.], 2011, s. 33-35

344 Hall, 2011, s. 36

345 Sabelli, 2011, vol 17:1, s. 148

346 Hall, 2011, s. 31

fattiga männen i Kingstons innerstad, som ofta drogs in i kriminella aktiviteter i brist på möjligheten att finna andra vägar för försörjning. Rude boy-benämningen användes även för att kategorisera unga män som inte nödvändigtvis var kriminella, men som anhöll en rebellisk attityd i allmänhet. Begreppet kunde också inkludera män som valde konfrontation och motstånd genom musiken, där reggaeengagemanget var en utväg från kriminell försörjning, samtidigt som man undvek att anpassa sig efter en marginaliserad kolonial samhällsordning. Norman C. Stolzoff menar att när rude boy-benämningen började förekomma i de tidiga reggaelåtarna, utvecklades det till att bli en populärkulturell manlig stereotyp, en spännande och attraktiv rebell.[347]

Bob Marley, som Peps menar är anledningen till att han ”torskade på reggae”, utgör en viktig personifiering av jamaicansk maskulinitet – en ung svart rude boy som växer upp under fattiga förhållanden i Kingstons innerstad, och som trots motgångar når framgång genom spirituell vägledning i rastafarianismen och politiskt motstånd genom reggaen.[348] Bob Marley utgör en heroisk förebild som lyfter fram den exploatering och det koloniala förtryck som många svarta jamaicaner utsatts för. Samtidigt utmanar han den vita hegemonins marginaliserade svarta maskulinitet, genom att i sin musik artikulera en svart panafrikansk stolthet.[349] Bob Marleys autenticitet grundar sig i synen att han fortsatte att vara trogen sin kulturella bakgrund, sin klasstillhörighet och sin politiska övertygelse trots sin kommersiella framgång.

Bob Marleys fokus på frihet och självbestämmande fick resonans världen över. Hans västerländska framgångar kan kopplas samman med den antiimperialism och starka fokus på internationell solidaritet, som utgjorde centrala aspekter i den vänsterpolitiska debatten under 1960- och 1970-talen.[350] Samtidigt växer det fram ett allt större intresse för utomeuropeiska musiktraditioner i Sverige under den här tiden. Enligt Arvidsson drivs intresset bland annat av ”en kvardröjande diskurs om ickeeuropeisk musik som mer ursprunglig”. Den utomeuropeiska musiken uppfattades ofta som mer ”rytmisk och avspänd”, vilket stod i kontrast till den västerländska musiken, som kritiserades för att vara

347 Stolzoff, 2000, s. 79-81

348 Citerat från en intervju av Peps i Ek, Michael. Sveriges Television - Styr den Opp, (Dokumentär) Stockholm: Sveriges Television, 2017

349 Hall, 2011, s. 46-47

350 Barrow, Steve & Dalton, Peter, 1997, s. 133

”kroppsligt (och psykologiskt) hämmad, individualistisk [och] inriktad på konsumtionsvaror i stället för kommunikation.”[351]

Som tidigare citat från Peps pekar på, har Peps aktivt försökt att undvika att exotifiera de musikkulturer han har intresserat sig för, vilket sannolikt också har varit en bidragande faktor till att han uppfattas som en trovärdig och autentisk vit reggaeartist. Samtidigt som Peps visar på en medvetenhet kring skillnaderna mellan sin egen och de jamaicanska reggaeartisternas historiska och kulturella kontext, ser han också likheter dom emellan. I reggaedokumentären *Styr den Opp* förklarar Peps:

> [Bob Marley och] The Wailers och [de jamaicanska] reggaeartisterna, dom var mitt uppe i tiden. Dom engagerade sig och då såg jag dom helt enkelt som jamaicanska hippies. Jag tyckte inte det var någon skillnad på dom och på svenska hippies eller kaliforniska hippies. Dom verkade leva samma liv och verkade ha samma vinklar och använde musiken socialt och politiskt.[352]

I stället för att fokusera på kontrasterna mellan det jamaicanska och det svenska, gör Peps i sitt uttalande ett uppbrott från de representationer där reggaekulturen framstår som exotisk och annorlunda. I den globala hippielivsstil som Peps identifierar sig själv med förekommer en mer transnationell hippiemaskulinitet, som binder samman snarare än separerar. Genom att förstå Bob Marley och de andra jamaicanska rootsreggae-artisterna som hippies, tillskriver han dem en manlig stereotyp som även han själv kan relatera till, som vidare bidrar till att skapa tillhörighet och familjaritet.

De revolutionära karaktärsdragen i Bob Marleys artisteri har en stor effekt på västvärldens unga under 1970-talet, där tolkningen av hans rude boy-mentalitet förvandlade honom till en arbetarklasshjälte. Många av de ideal som tillskrivs Bob Marley och rootsreggaen hängde samman med de ideologiska värderingar och ställningstaganden som genomsyrade den vänsterorienterade och motkulturella ungdomskulturen i väst.

I ett citat från Peps tidiga karriär i *Expressen* 1977 framstår det tydligt hur reggaens motståndskraft och underifrånperspektiv attraherar Peps;

> Reggaemusiken har ju uppstått ur en helt annan kultur än vår. Musikerna använder symboler för att uttrycka sig. Haile Selassie och Etiopien är symboler för det goda, Babylon för det onda.

---

351 Arvidsson, 2008, s. 84

352 Ek, Michael. Sveriges Television - Styr den Opp, (Dokumentär) Stockholm: Sveriges Television, 2017

> Varför ska vi med vår kapitalistiska kultur fördöma det? Det är starkt av människorna på Jamaica att i all fattigdom och jävlighet kunna stå emot vår färdigmonterade kapitalistiska världsbild och i stället skapa en egen identitet som rastas, dreadlocks, rastafarians – vad du vill. De vägrar svälja vår världsbild. […] Vi kan lära mycket av dem. De svarta har alltid legat 20 år före de vita inom populärmusiken, [därför] att i det vitas materialistiska värld har musiken glidit människorna ur händerna. Den är en handelsvara. Men för de fattiga svarta är inte musiken en handelsvara. Det är kommunikation. Ett sätt att uttrycka sig.[353]

Här associerar Peps de jamaicanska ”rastas, dreadlocks [och] rastafarians” med ett antikapitalistiskt motstånd, en självständig identitet som står emot både västerländska ideal och normer. Peps beskriver med respekt och aktning hur rastamannen har skapat en musikkultur ur ”fattigdom och jävlighet”, som lyckats bevara en äkthet och en autenticitet genom att stå emot kommersialismen i väst.

I likhet med Peps tolkning i ovanstående citat menar Sonia Sabelli, som studerat representationer av genus i italiensk reggaekultur, att den jamaicanska maskuliniteten som finns representerad i reggaekulturen ofta reduceras till att främst handla om ett antikapitalistiskt eller klassrelaterat politiskt motstånd. Enligt Sabelli rymmer rastafarianismen, som kan sammankopplas med många reggaeartister och reggaelåttexter, homofobiska värderingar som ofta förbises av de italienska, ofta vänsteraktivistiska, reggaefansen. Homofobin menar Sabelli har sina rötter i de patriarkala strukturer som återfinns i rastafarirörelsen, och som tar sig uttryck genom särskilda tolkningar av Bibeln. De religiösa – enligt Sabelli ofta fundamentala – utsagorna lämnas okritiserade, till förmån för en solidaritet med den marginaliserade rebellen.[354]

Enligt Mosse är den moderna maskuliniteten konstruerad kring nationalistiska idéer, där rasistiska gränsdragningar använts med avsikt att förstärka ett vitt västerländskt maskulinitetsideal. Svarta maskuliniteter är således ofta formade utifrån en vit hegemonisk position.[355] Musikforskaren Miles White, som studerat svart maskulinitet i den amerikanska populärmusiken, menar att genom föreställningen om den

---

353 Olsson, Mats. ”Skånska folkvisor i reggae? Det finns inga motsatser där”, *Expressen*, 08/10/1977

354 Sabelli, 2011, s. 149-150

355 Mosse, 1996, s. 6

Andre har den svarta kroppen i populärkulturella sammanhang återkommande använts som en *radikal social aktör*.[356] Sabellis poäng kan förstås utifrån Whites resonemang om tendensen att svarta kroppar i populärmusiken ofta får representera ett mer allmänt politiskt motstånd för vita, där svartheten tillskrivs olika sociala meningar i olika lokala kontexter. Sabellis slutsats går också att jämföra med Hills genusanalys av den vänsterradikala rörelsen i Sverige under 1960- och 1970-talet, där kvinnofrågor tenderade att åsidosättas för den högre prioriterade manligt kodade arbetarkampen. De revolutionära karaktärsdragen i den jamaicanska reggaen kan således uppfattas som uttryck för en attraktiv transnationell maskulinitet, som besitter förmågan att förena män över etniska och kulturella barriärer, samtidigt som den understödjer en patriarkal ordning.

Den historiska folkmusikanten som en samtida manlig musikerroll

För vita artister kan många av de svarta maskuliniteter som förekommer i populärmusiken vara svåra att appropriera utan att man riskerar att förlora sin trovärdighet. Enligt Grazian finns det maskulina stereotyper i bluesen som kan vara komplicerade för vita bluesmusiker att närma sig, eftersom de är för nära sammankopplade med en svart kropp. För att undvika att uppfattas som en imitatör, behöver därför vita bluesmusiker sträva efter att uppnå en autenticitet som grundar sig på andra kriterier än de som styr svarta bluesmusikers trovärdighet och äkthet. Vanliga förekommande bluesstereotyper som den ”hypersexuella hingsten”, eller den ”karismatiske predikanten från södern” har sina begränsningar för en ung vit bluesmusiker. För att kunna passera som äkta och autentisk menar Grazian att den vita manliga bluesmusikern i stället tenderar att hämta inspiration från vita manliga stereotyper i populärmusiken, som till exempel ”rockstjärnan” eller ”folkmusikanten”.[357]

Peps har utformat sin musikaliska identitet bortom de svarta maskulina stereotyper som finns i bluesen och reggaen och har precis som de de vita amerikanska bluesmusikerna som Grazian observerat, inspirerats av *folkmusikanten*. I Peps fall leder folkmusikantens historiska

356 White, Miles, *From Jim Crow to Jay-Z: race, rap, and the performance of masculinity*, University of Illinois Press, Urbana, Ill., 2011, s. 90

357 Grazian, 2003, s. 145-146

narrativ till den skånska musiktraditionen i stället för den amerikanska. I *Sydsvenskan* från 2017 förklarar Peps varför han ser sig själv som en spelman;

> Jag har aldrig känt mig som kultur liksom. Jag vill egentligen inte kalla mig musiker ens. Musikant! Det är jag, och det är en jävla skillnad. Spelman, eller musikant, men inte musiker."[…] Är man musiker ska man kunna något om musik. Då ska man veta vad ackorden heter. Man ska kunna anpassa sig till andra stilar och till andra musiker. Det kan inte jag.[358]

Att definiera sig själv som en spelman i stället för en musiker framstår som en viktig gränsdragning för Peps. I ovanstående intervju, som är utförd i slutet av hans karriär, drar sig Peps för att beskriva sig själv utifrån den professionalitet som musiker-begreppet innefattar. Spelmannen, eller folkmusikanten, står för något annorlunda än det som Peps menar är "kultur". I motsats till den utbildade musikern är musikanten självlärd och kan vidare uppfattas som mer fri i sin kreativitet och från de villkor som ställs inom den traditionella musikskolningen eller den kommersiella musikbranschen.

Under slutet av 1700-talet skilde sig den breda allmogebefolkningens musik och kultur kraftigt från den bildade klassens musiklyssnande. Folkmusiken var de Andras musik, förknippad med landsbygden och bondesamhället. Landsbygden associerades ofta med en naturlighet och en ursprunglighet, vilket även innefattade den rurala musikkulturen. Folkmusiken ansågs var mer autentisk och spontan än elitens konstmusik.[359] När Peps distanserar sin musikalitet från kultur-begreppet och i stället förankrar den i en mer folklig kontext förhåller han sig således till en traditionell kategorisering av musik, där den finkulturella konstmusiken står i kontrast till bondesamhällets folkmusik.

Som benämningen antyder, är den typiska bilden av spelmannen av manligt kön, vilket också stämmer överens med vem som historiskt sett haft möjlighet att kalla sig spelman. Enligt Dan Lundberg och Gunnar Ternhag kan man i Sverige sedan 1700-talet, fram till den andra folkmusikvågen under 1960–1970-talen, se att "spelmanskategorin endast undantagsvis rymmer kvinnor, barn, samer etc., och alltså i stort sett varit begränsad till vuxna män ur bonde-befolkningen."[360]

---

358 Svensson, Patrik. "Uddlingen och världen". *Sydsvenskan*, 14/05/2017

359 Lilliestam, 2009, s. 25-26

360 Lundberg & Ternhag, 2005, s. 130

Spelmannen var ofta omsluten av mytiska föreställningar. En av bondesamhällets återkommande sägner kopplade samman spelmannen med Näcken. Näcken var ett manligt naturväsende som kunde visa sig vid vattenbryn, i ladugården eller ute på markerna. Näcken lockade till sig människor genom att spela förföriskt vacker musik som hade förmågan att trollbinda de som lyssnade på den. Enligt sägnerna kunde Näcken vara en förklädd spelman, alternativt hade spelmannen lärt sig spela fiol genom Näcken eller själv blivit trollbunden. När spelmannen spelade ”Näckens polska”, riskerade de närvarande människorna att dansa sig till döds. De mytiska föreställningarna som omgav spelmannen innebar ofta att hans musik betraktades som farlig och övernaturlig.[361]

Det var inte ovanligt att bygdens präster och predikanter förbannade spelmannens musik. Väckelserörelsens fördömande av njutning, världsliga nöjen och berusning berörde ofta det folkliga musicerandet. Sägnerna om spelmannens förbindelse med onda krafter försatte honom ofta i ett socialt utanförskap. Samtidigt fanns det för spelmannen en del att vinna på att vara omgiven av en viss mystik. Det kunde inge en viss respekt, då bygden sällan ville väcka en potentiell hämndlystnad hos en missnöjd och åsidosatt spelman.[362] På många sätt sammanfaller synen på spelmannen som en mystisk outsider med den mediala bild som tillskrivits Peps. Hans avskilda privatliv i den nordskånska glesbygden har ofta lyfts fram i mediala sammanhang och förstärkt bilden av honom som folkskygg och som en ensamvarg.[363]

Vid sekelskiftet 1900 fick folkmusiken en ny betydelse i samband med den tilltagande nationalromantik som påverkade både konsten, litteraturen och musiken. Bevarandet av den svenska folkmusiken blev en viktig fråga som engagerade många olika kulturpersonligheter.[364] Spelmanstävlingarna som skapades under de tidiga 1900-talet

---

361 Kjellander Hellqvist, Eva, ”Den erotiske spelmannen” i Byrman, Gunilla (red.), *En värld för sig själv: nya studier i medeltida ballader*, Växjö University Press, Växjö, 2008, s. 325-326

362 Lundberg & Ternhag, 2005, s. 82-83, 97-98

363 Se till exempel Holmquist, Göran, *Spela för livet: Peps Persson en skånsk speleman*, Bokpro, Bjärnum, 2020, s. 207-215

364 Exempelvis spelade konstnären Anders Zorn en viktig roll för spelmanstämmans uppkomst. Zorn reagerade mot att bondesamhällets musik höll på att dö ut och ansåg att den ”ursprungliga” svenska musiken var i behov av att räddas. Zorn upprättade därför under början av 1900-talet särskilda spelmanstävlingar. Tävlingarnas framgångsrika spelmän kunde bli tilldelade ett särskilt silvermärke som innebar att de fick den ärorika benämningen *riksspelman*. Se Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar,

drevs bland annat av att bevara särskilda svenska musiktraditioner. Under den folkmusikvåg som uppstod under 1960- och 1970-talen kom dock denna idé att utmanas. Människans ökade politiska engagemang och sökandet efter alternativa icke-kommersiella musikformer sammanföll med ett ökat intresse för den svenska folkmusiken. Folkmusiken sågs som en motpol till den massproducerade musiken – den var genuin, spelad av folket och skapad utan vinstintresse.[365] I likhet med proggrörelsens idé att alla hade möjlighet att skapa och utföra musik, tog man också till vara på den princip inom folkmusiken som betonade amatörmusicerandet. Folkmusiken omtolkades och kom att representera *folkets* musik, vilket utmanade de bakåtsträvande nationalistiska idéer som betonade att folkmusiken handlade om att bevara särskilda svenska musiktraditioner. Den tidigare förståelsen av folkmusiken kom att utmanas under 1970-talet, då man i stället hade ambitionen att utveckla och bredda vad som kunde definieras som folkmusik.[366]

Folkmusikern som en regional och transnationell manlig musikerroll

I linje med 1970-talets folkmusikvåg kan man ana att Peps uppfattade spelmannen som mer självständig och obunden än den skolade musikern, som befinner sig inom etablissemanget och rättar sig efter särskilda sätt att förstå och spela musik. I kontrast till musikern framstår spelmannen i stället som en folkets konstnär. Samtidigt kan man genom Peps starka koppling till sina skånska rötter se hur hans anknytning till folkmusikern också handlar om ett bevarande och förvaltande av en regional musiktradition. Genom identifikationen med spelmannen skapar Peps en kontinuitet med ett särskilt förflutet, som knyter an till samtida värden som berör regionalism, antikommersialism och autonomi.

I en intervju från *Göteborgsposten* 1992 säger Peps i samband med släppet av albumet *Spela för livet*:

Folkmusik i Sverige, Gidlund, Hedemora 2:a uppl., 2005, s. 86

365 Arvidsson, 2008, s. 194-195

366 Lundberg & Ternhag, 2005, s. 89-91

> Musiken är en del av ens jag och det är lite svårt att beskriva sig själv. [...] Jag har med en gammal skånsk dikt på plattan. Jag tycker det är viktigt att ta vara på sin tradition. Man kan lära sig mycket av dem som levt i samma trakt och känner till den.[367]

Citatet synliggör kopplingen Peps gör mellan sin egen identifikation och den lokala bygdens historia. Men även om spelmanstraditionen och folkmusiken generellt signalerar en stark nationell identifikation, eller som i Peps fall en *regional* identifikation, kan folkmusiken också förstås som ett transnationellt fenomen. Under 1960- och 1970-talets folkmusikvåg moderniserades synen på folkmusiken bland annat genom att förstå den som ett uttryck för politiskt motstånd. Folkmusiken sågs ur ett större internationellt perspektiv, och sammanfogades med ett ökat intresse för tredje världens olika befrielserörelser. Folkmusiken fick en mer urban och ungdomlig prägel, då den också kom att förknippas med aktuella politiska frågor.[368] Den transnationella förståelsen av folkmusik är påtaglig genom hela Peps musikkarriär, där svensk schottis och skånska visor har kombinerats med afrikansk-amerikanska, jamaicanska och västafrikanska rytmer. I en intervju med Peps av Mats Olsson i *Expressen* 1977 diskuteras Peps ovanliga musikkombination där gamla skånska visor samverkar med reggae och blues. Peps förklarar att:

> Många äldre har klagat. Men jag gjorde det medvetet för att visa hur skånsk folkmusik kan paras med annan. […] Det finns inga motsatser i det. All folkmusik har en gemensam grund, fungerar på samma sätt.[369]

Peps förståelse av den skånska folkmusiken som ett transnationellt fenomen anser jag spela en betydande roll i Peps legitimering som vit reggaeartist. Perspektivet bidrar till att skapa en kontinuitet mellan de svarta musiktraditioner som Peps inspireras av, och det egna musikaliska, geografiska och historiska ursprunget. Det fungerar även som ett sätt att kringgå avsaknaden av de svarta erfarenheter som ofta ger reggae- och bluesmusiker sin trovärdighet, genom att i stället fokusera på vad de utländska musiktraditionerna har gemensamt med svensk folkmusik. I den transnationella förståelsen av folkmusik lyfts universella musikaliska detaljer fram, till exempel vilka rytmspråk och tonspråk

---

367 Hedlund, Anna. ”Peps – tar vara på sin tradition”, *Göteborgsposten*, 27/11/92

368 Arvidsson, 2008, s. 190

369 Olsson, Mats. ”Skånska folkvisor i reggae? Det finns inga motsatser där”, *Expressen*, 08/10/1977

som återfinns i olika musikkulturer. Den transnationella folkmusiken består även av universella sociala och politiska representationer där folkmusikern symboliserar ett musikskapande underifrån, ett musikaliskt motstånd till överheten som kan rymma både en antiimperialistisk och en klassrelaterad kamp.

Arvidsson menar att politiserandet av folkmusiken under 1960- och 1970-talet innebar att folkmusiken, till skillnad från populärmusiken och konstmusiken, ansågs vara något som ”skapades av självständiga medlemmar av folket, för folkets behov” där ”de mer genuina mänskliga behoven av musik dominerade.”[370] Men spelmannen, folkets musiker, utmanade däremot inte i samma utsträckning de rådande maktordningar som berörde kön. Som folkets musiker fortsatte spelmannen att främst associeras med manliga utförare och de politiska diskussioner som omslöt folkmusikern gällande ”folkets behov” var sällan formulerade utifrån perspektiv som inkluderade kvinnor.

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

Att Peps använder sig av spelmannen som en del av sin musikaliska identifikation ser jag som en viktig faktor bakom hans folkliga och genuina intryck och förståelse av honom. Spelmannen förstår jag som en representation av det förflutna som sammanfaller med Peps geografiska rötter och klassbakgrund, men också hans syn på musik som något okonstlat, kreativt och personligt. Den historiska spelmannen tillskrivs särskilda samtida värden som ligger Peps nära, till exempel vikten av konstnärlig autonomi och folklig musikskolning. Peps trovärdighet och autenticitet bottnar i att den manliga musikerrollen Peps besitter ligger nära det egna ursprunget.

Som skånsk reggaemusiker under en tid då musikkulturen i Sverige var starkt politiserad, möter Peps många motstridiga hegemoniska mansideal. Genom sitt musicerande rör sig Peps genom olika kulturella, historiska och sociala kontexter som rymmer olika manliga stereotyper, ofta upprätthållna genom att framställa särskilda attribut som mer autentiska och äkta. Exempel på sådana hegemoniska autentiska maskuliniteter existerar inom den svenska revolutionära proggrörelsen, inom den afrikansk-amerikanska bluesen, inom den jamaicanska reggaen och inom den svenska spelmanstraditionen. Men Peps signalerar en själv-

370 Arvidsson, 2008, s. 196

ständighet i sitt manliga uttryck genom att inte ansluta sig till någon av de dominerande maskulinitetsidealen till fullo, vilket han påvisar bland annat genom att markera sin solidaritet med dåtidens kvinnorörelse i låttexten till ”Vakna Törnrosa” eller genom att sjunga på sitt eget språk och med sin egen skånska dialekt. Han både utmanar och distanserar sig från de hegemoniska maskulinitetsidealen som existerar inom de olika musikkulturerna, vilket kan ses som ytterligare en bidragande anledning till att Peps uppfattas som en trovärdig och autentisk musiker. Genom sin självständiga manlighet och sitt autentiska artisteri bidrar Peps även med utformandet av en ny alternativ maskulinitet i det svenska reggaesammanhanget, som varken uppfattas som underordnad eller marginaliserad. I linje med Connells maskulinitetsteori kan Peps som pionjär inom den svenska reggaekulturen därmed ses som någon som inte bara utmanar utan också omformulerar och påverkar konfigurationen av den svenska reggaekulturens hegemoniska maskulinitetsideal.

I detta och de tidigare empiriska kapitlen har jag lyft fram hur de förflutenheter som existerar i svensk reggaekultur är kopplade till olika tidsperioder och olika geografiska lokaliteter. I detta specifika avsnitt har det påvisats att reggaens meningsskapande förflutenheter också tar sig uttryck genom referenser till historiska aktörer eller karaktärer, som i fallet med spelmannen. I det nästkommande och sista empiriska kapitlet undersöks materiella och visuella representationer av det förflutna och hur dessa ingår i olika reggaerelaterade identitetsprocesser.

Reggae som kulturell kommoditet och minnesbärande artefakt

I avhandlingens sista empiriska kapitel är min intention att lyfta fram hur det förflutna konstrueras i relation till ett individuellt, socialt och kulturellt meningsskapande, där både personliga och offentliga historiska narrativ samverkar med varandra. I det här kapitlet kommer jag särskilt fokusera på det som Fornäs beskriver som kulturella ”texter” – tecken, bilder, ord eller föremål som i en specifik social kontext tillskrivits en särskild mening, ett unikt kulturellt värde.

Det empiriska underlaget består av materiella och visuella representationer av reggae som blivit utvalda av svenska reggaefans. Kapitlet är uppdelat i två delar som utgår från två delstudier. Inför de intervjuer som gjorts i undersökningen har samtliga intervjudeltagare blivit tillfrågade att välja ut ett personligt föremål som de anser representerar deras reggaeintresse. I första delen av kapitlet, ”Materiella representationer av det förflutna”, analyseras olika historiska narrativ och föreställningar kring ursprung som förekommer i intervjudeltagarnas utsagor gällande deras reggaeföremål. Kapitlets andra del, ”Reggaetatueringen – historieskrivning på huden”, utgår från resultatet av en webbundersökning, där ett trettio-tal reggaefans med reggaetatueringar har beskrivit sina motiv och relationen till sin tatuering. Här analyseras tatueringarnas symbolspråk och hur dessa kan förstås som representationer av det förflutna.

MATERIELLA REPRESENTATIONER AV DET FÖRFLUTNA

I det senmoderna samhället är formandet av gemenskaper ofta förankrat i olika former av konsumtion där konsumerandet av olika livsstilar bidrar till att upprätthålla distinktioner mellan *vi* och *dom*. Enligt företagsekonomen Jacob Östberg och etnologen Lars Kaijser kan konsumtionen av varor och produkter förstås som ett ”kulturellt redskap som både särskiljer och förenar” där dagens konsumtionsobjekt ”i stigande omfattning blivit symboliska resurser som används i identitetsarbetet”.[371] Med hjälp av de varor, tjänster och upplevelser som marknaden erbjuder manifesterar individen en bild av hur man vill framstå, både inför sig själv och den sociala omgivningen. Många av de konsumtionsval som människan gör i sin vardag kan därför förstås som olika strategiska identitetsskapande ställningstaganden.

De kommoditeter som används i identitetsskapande processer bär ofta ett speciellt värde som kommunicerar något utöver ett föremåls bokstavliga funktion och mening. Exempelvis kunde man under Uppsala reggaefestival 2018 bevittna många besökare som bar t-shirts med särskilda budskap. Här fanns t-shirtar som knöt an till reggaens jamaicanska ursprung genom fraser som ”Wicked Selecta”, ”Caribbean Pride” och ”Jamaican Airline”, politiska ställningstagande som ”Systemets fiende” eller mer lokala reggaereferenser som ”Långsta rasta”, en småskalig reggaefestival i Dalarna.[372] T-shirten kan i det här sammanhanget förstås som ett föremål som utöver sin grundläggande funktion som värmande klädesplagg också användas för att förmedla ett budskap eller en symbolik som understödjer en särskild social tillhörighet. Med Östberg och Kaijsers ord präglas t-shirtens värde utifrån dess ”möjlighet att skapa och underhålla sociala relationer.”[373] Samtidigt är betydelsen av de symboler, tecken och språkliga uttryck som förekommer på festivalbesökarnas kläder ytterst kontextbundna. I ett reggaesammanhang har till exempel en t-shirt med trycket ”Jamaican Airline” en betydelse som inte nödvändigtvis är densamma i andra situationer.

Semiotikern Roland Barthes menar att ord som betecknar föremål kan delas upp i två förståelser; de består av en *denotation* – en bokstavlig

371 Östberg, Jacob & Kaijser, Lars, *Konsumtion*, Liber, Malmö, 2010, s. 87, 78

372 Observationer från Uppsala Reggaefestival 27-28/7 2018

373 Östberg & Kaijser, 2010, s. 77

beskrivning, och en *connotation* – en kulturell mening.[374] I fallet med Jamaican Airline kan detta i sin mest deskriptiva form förstås som ett flygbolag, men också av vissa som en representation av reggaens kulturella ursprung. Föremål tillskrivs således olika sociala koder som påverkar hur vi förstår och förhåller oss till dem. Semiotikforskaren Arthur Asa Berger beskriver dessa sociala koder som ”culturally specific rule books”, särskilda referensramar som kan delas av både stora och små gemenskaper.[375] Vissa kulturella koder kan vara igenkännbara för en hel nation medan andra tolkningar och representationer är knutna till mindre sociala sammanhang. Barthes och Bergers tankegångar är samstämmiga med Stuart Halls förståelse av representationer och Fornäs kulturmodell, där samtliga teoretiska diskussioner betonar hur kulturell gemenskap och tillhörighet bygger på en symbolisk kommunikation.

Det förflutnas roll i det materiella identitetsskapandet

Materiella ting som till exempel konsertbiljetter, t-shirtar med musikrelaterade tryck, vinyl-skivor eller klistermärken från olika skivbolag spelar en viktig roll i manifesteringen av en musikrelaterad identifikation. Tonvikten på musikens materialitet menar sociologerna Andy Bennett och Ian Rogers har en särskilt viktig roll i vår samtid, där musiklyssnande och andra musikrelaterade aktiviteter i en allt högre utsträckning sker digitalt.[376] Bennett och Rogers uppmärksammar att de materiella ting som går att knyta till det vardagliga musiklyssnandet ofta bär referenser till det förflutna, där föremålen binder samman det förgångna med det pågående.[377] Även Robin Ekelund lyfter i sin studie om den samtida modskulturen i Sverige hur användningen av materiella ting bidrar till att ”iscensätta förbindelser” med ”noggrant utvalda ursprung.”[378] I sin avhandling visar Ekelund hur modsdeltagarna använder och brukar historia med hjälp av materialitet, till exempel genom att klä sig i ett tidstypiskt mode eller spela musik från vinylskivor. Föremålen

374 Barthes, Roland. Image, music, text, Fontana, London, 1977, s. 17-18

375 Berger, Arthur Asa, *The objects of affection: semiotics and consumer culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010, s. 25

376 Bennett, Andy, Rogers, Ian. ”Popular Music and Materiality: Memorabilia and Memory Traces”, *Popular Music and Society*, 2016, Vol. 39:1, s. 35

377 Bennett & Rogers, 2016, s. 28-29

378 Ekelund, Robin. ”Historiska ting: Att studera tingens roll i bruk av historia. *Kulturstudier*, Nr 1, 2018, s. 65

blir redskap i deltagarnas iscensättning av ”smak, stil och autenticitet.”[379]

Både Ekelund och Bennett och Rogers lyfter fram hur föreställningar om ett autentiskt ursprung reproduceras genom relationen till det materiella. Det som uppfattas äkta och autentiskt kopplas tillbaka till en dåtid, där ”det ursprungliga” uppfattas som stilbildande och därmed eftertraktansvärt för en särskild gemenskap. I föreställningarna om det förflutna framstår ofta en romantiserad och nostalgisk bild av en musikgenres eller subkulturs ursprung. Nostalgin kan förstås som ett sätt att hålla fast vid det förflutna, som ofta tenderar att upplevas mindre mångtydigt och svårtolkat än samtiden och framtiden. Idéhistorikern Karin Johannisson menar att nostalgin kan förstås som ett motstånd till den förgänglighet och ombytlighet som omger det moderna (konsumtions)samhället.[380]

Vidare belyser Johannisson hur nostalgi samverkar med både dåtid och nutid:

> Dels har nostalgin med tiden att göra, den tid som ligger bakom oss. Den förutsätter en bestämd relation mellan samtid och förflutenhet. Nostalgi är inte neutrala hågkomster, utan minnen selekterade av nutiden. I allmänhet bestäms den av kontrasten – eller den skapade kontrasten – till nuet. Den är den förflutna verkligheten speglad genom den samtida.[381]

Nostalgin markerar ett *förr* eller ett *före*, avskilt från det pågående – en separation från en tid man inte längre befinner sig i. Men den nostalgiska dåtiden är samtidigt bunden till sin samtid och konstrueras utifrån tidstypiska diskurser och ideologiska strömningar. Johannisson uppmärksammar även att nostalgin grundar sig i individens egna erfarenheter. Nostalgisk kan man enligt henne enbart vara över ”sin egen historia”, inte över tidsepoker man inte deltagit i. Slutligen ser Johannisson att nostalgin kännetecknas av en bitterljuvhet, en ”smärta blandad med lust, [en] melankoli blandad med sötma”.[382] Nostalgin är således förankrad i det känslosamma minnet. Om minnet är en illusion eller en sanningsenlig erinran är mindre viktigt, då nostalgi inte har att göra med hur det verkligen gick till, utan snarare vänder sig till en inre kon-

379 Ekelund, 2018, s. 72

380 Johannisson, Karin. *Nostalgia; en känslas historia*, Bonnier, Stockholm, 2001, s. 139

381 Johannisson, 2001, s. 7

382 Johannisson, 2001, s. 8

struerad förflutenhet som omges av ”vaga drömmar om oskuld och förlorade lyckotillstånd”.[383]

Inte sällan utlöser materiella objekt nostalgiska känslor. Ett föremål kan skapa möjligheten, om än flyktigt, att få återuppleva ett saknat förflutet. Genom det materiella förankras således särskilda erfarenheter och minnen, där föremålen utgör en symbol för en särskild dåtid, en fysisk representation av det förflutna.

Magnus föremål – vikten av reggaehistorisk kunskap

Det föremål som Magnus tog med inför vår intervju var en guidebok som sammanfattar den jamaicanska reggaens historia. Magnus föremål berör det förflutna på ett väldigt konkret och medvetet plan, där kunskap om musikens ursprung och historia framstår som viktiga komponenter i Magnus reggaeintresse. Han beskriver sitt föremål:

> *Rough Guide to Reggae* är skriven av Steve Barrow, som är en av dom som drev Blood and Fire, ett av de bästa återutgivningsbolagen i England av gammal musik. [Guideboken] rekommenderar [reggaemusik] från alla perioder, inte så här som vissa kan vara att [reggae bara] är skitbra fram till 70-talet, sen hatar de allt, utan de skriver om hela historien och rekommenderar jätte, jättemånga skivor. Så tänkte jag att jag kollar in det, och det jag gillar gräver […] jag vidare [med] liksom. Annat från samma artist, annat från samma producent, annat från samma tid… Så jag har liksom gått väldigt vetenskapligt nästan till väga...

Genom beskrivningen av det utvalda föremålet går det att utläsa att Magnus sätter stor vikt vid att förstå musikens historiska förändring. Ett visst kritiskt förhållningssätt till den jamaicanska reggaens historieskrivning framgår, där Magnus menar att det finns exempel på historieskrivningar som tenderar att favorisera musikproduktioner från 1970-talet. 1970-talets rootsreggae beskrivs ofta som den av västvärlden mest uppskattade reggaeinriktningen, medan dancehallgenren inte fått samma uppmärksamhet i väst. Den senare uppfattas ofta vara mindre politisk och mer rå, aggressiv och vulgär. Magnus reflektion bekräftas av Sarah Daynes, som observerat hur västerländska reggaelyssnare har en benägenhet att främst lyssna på reggaemusik som producerats före 1980-talet. Enligt Daynes hänger detta samman med en generell

383 Johannisson, 2001, s. 135

uppfattning att dancehall är en mindre autentisk reggaeinriktning än 1970-talets rootsreggae.[384] Den kritik som Magnus riktar mot reggaehistorieskrivningens favorisering av 1970-talet går således emot den tendens som verkar finnas bland många västerländska reggaefans. Genom Magnus utvalda guidebok framgår det inte enbart att historisk kunskap spelar en central roll i hans musikintresse, utan också hur han värdesätter ett historiskt narrativ som inte utgår från en typisk västerländsk förståelse av jamaicansk reggae. I Magnus resonemang förläggs således det autentiska bortom det som är anpassat till en västerländsk publik.

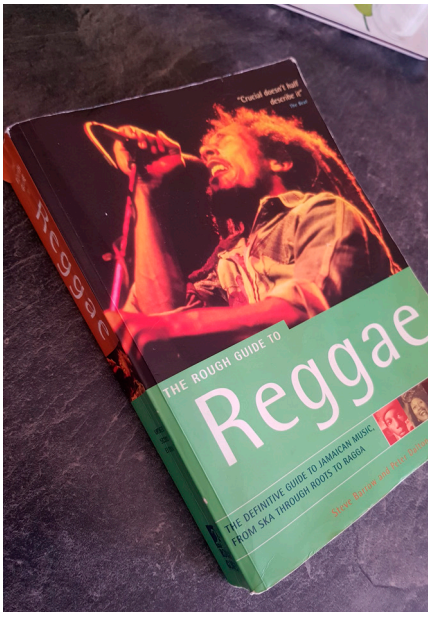


Bild 1. Magnus föremål. Foto: Privat

Vidare beskriver Magnus hur han har använt guideboken som ett sätt att bilda sig om olika jamaicanska produktioner genom reggaens historia. Det systematiska ”grävandet” i musikens dåtid framstår som en grundläggande aspekt i Magnus relation till musik:

> Min naturliga instinkt till musik […] har alltid varit ett grävande. Nästan som en arkeolog fast med samtida grejer liksom. Jag har aldrig låtit musik skölja över mig. Det är därför den här boken Rough Guide to Reggae varit så viktig för mig. För då hade jag plötsligt en hel jävla bok som bara handlar om... den här baserar ju sig mycket

384 Daynes, 2010, s. 70

> på skivor som getts ut. […] Jag vet faktiskt inte var jag skulle hamnat utan den boken. Jag tror jag skulle haft en helt annan inställning fortfarande faktiskt. Jag tror det skulle påverkat mig om jag aldrig stött på den. Så jag kan inte komma på någon bättre symbol för hur det kom igång liksom.

I samtalet med Magnus om hans utvalda föremål går det att urskilja två historiska perspektiv – ett etablerat reggaehistoriskt narrativ och ett personligt förflutet, där Magnus återvänder till sina egna tidiga erfarenheter av reggae. Guideboken bidrar till att skapa en tidslinje i Magnus egen reggaeresa, där guideboken representerar ett avgörande skede i formandet av Magnus reggaeintresse. Föremålet fungerar därför också som en form av *minnesbärande artefakt*. Vidare symboliserar guideboken också viktiga värderingar för Magnus, där kunskap, bildning och förståelse för det förflutna utgör viktiga komponenter. Magnus relation till hans utvalda föremål kan ses i ljuset av Aronssons poäng som uppmärksammar hur offentliga historiska narrativ får betydelse genom ett samspel med det personliga meningsskapandet.

Som diskuterats tidigare menar Arjun Appaduari att materiella objekt ingår i olika ”regimes of values”, där förståelsen av ett föremåls värde är bunden till särskilda kulturella, lokala meningssystem. Den sociala kontexten är således avgörande för att ett objekt ska uppfattas och bemötas som en attraktiv kommoditet.[385] För Magnus är det således inte enbart bokens text och innehåll som ger föremålet sitt värde och sin mening. Guideboken har också ett symboliskt värde för Magnus, vilket ligger i föremålets förmåga att artikulera ett bildningsideal. Historisk kunskap om den lokala, ursprungliga musikkulturen kan således förstås som en betydelsefull autenticitetsmarkör för Magnus.

Sofias föremål – en nostalgisk återblick till Jamaica

Sofias val av föremål är kopplat till minnen från hennes resor till Jamaica. Sofia berättar i vår intervju att hon hade olika föremål i åtanke:

> Jag fick ju en tändare som jag hade på min första ”Follow di Arrow” från 2007.[386] Och det var en tändare jag fick när jag gick in […] och den har jag haft med mig i alla år. Den har liksom varit

385 Appadurai, 1986, s. 15

386 Follow di Arrow var en årlig jamaicansk dancehallshow som pågick under åren 1999-2011.

med. [Sofia tänder och håller upp tändaren och gör en gest som kan kopplas med hur tändare används vid konserter, min anmn.] Sen har den tagit slut och så tror jag att jag slängde den förra året. […] Sen har jag haft med mig en jamaicansk flagga och viftat med, när vi varit här [hemma] på stranden och när vi varit på Jamaica. Den hittade jag inte. Så allting med reggaespår hemma är bortstädat! Och det var tråkigt men... och det här är hemskt men [Wray & Nephew-romflaskan] var det enda jag kunde tänka på.

Samtliga av Sofias tilltänkta föremål bär liknande teman; de är kopplade till Sofias personliga erfarenheter av Jamaica. I vår intervju återkommer Sofia ofta till sina upplevelser på Jamaica, dit hon ett flertal gånger rest med ett litet svenskt resebolag som specialiserar sig på reggaeresor till Jamaica. I den materiella manifestationen av Sofias reggaeintresse spelar hennes upplevelser på Jamaica en central roll. Flaggan och tändaren som Sofia beskriver är personliga souvenirer som är inhandlade under hennes resor på Jamaica. Värdet sitter delvis i just de specifika fysiska föremålen. Romflaskan är också kopplade till hennes erfarenheter på Jamaica, men kan snarare beskrivas som en kulturell kommoditet laddad med symbolisk och nostalgisk mening;

Bild 2: Sofias föremål. Foto: Privat

[Wray-and Nephew-rom] brukar jag köpa när jag är [på Jamaica] och den har för mig alltid varit en känsla av Jamaica. [Man dricker] den ofta med en läsk som heter Ting som [smakar] grapefruit. Jag har druckit den vid konserter. […] Väldigt billig på

> Jamaica, men dyr här. [...] …nu när vi var på konsert [här i Sverige] i februari, då hade jag köpt [Wray-and Nephew-rom] och då tog vi ett par drinkar, så där för att känna viben lite.[387]

Sofia beskriver hur Wray and Nephew-romen ger henne ”en känsla av Jamaica”, vilket indikerar att varumärket fungerar som en representation av jamaicansk kultur. Det är inte ovanligt att konsumtionsstrategier arbetar med att frambringa nostalgiska reaktioner hos potentiella köpare. Johannisson förklarar hur marknadskrafterna kan anspela på och uppmuntra nostalgi likt en ”spegel av en kultur som producerar och konsumerar minnen, känslor och stämningar på samma sätt som den producerar varor”.[388] Men som etnologen Helene Brembeck påpekar går det inte att generellt förutse nostalgiska affekter, eftersom de är knutna till personliga erfarenheter. Det känslomässiga engagemanget i ett föremål eller en produkt är något som spontant uppstår i mötet mellan ”rätt kroppar”.[389] Sofia berättar att trots att den särskilda Wray and Nephew-romen är dyr i Sverige väljer hon att köpa den för att den får henne att ”känna viben”. Hon tillskriver således en personlig och affektiv mening till det specifika rommärket. Som i fallet med Sofias utvalda föremål, är det särskilda jamaicanska rommärket inte nödvändigtvis något som naturligt framkallar ett affektionsvärde för andra romkonsumenter. Men för Sofia är varumärket Wray and Nephew en representation av Jamaica, som är kopplad både till personliga minnen och erfarenheter och av jamaicansk reggaekultur.

Fionas föremål – vinylskivan som jamaicanskt kulturarv

Fionas föremål bär också kopplingar till ett personligt reseminne från Jamaica;

> Jag har tagit med en vinylskiva från Syl Gordon. Syl Gordon har ju producerat Buju Banton, Dennis Brown och alla dom här grejerna. När jag åkte till Jamaica så... han har ett dancehall-hostel och så har han sin studio i källaren, som han haft sedan way back när han producerade alla dom här artisterna. Han är världens snällaste man. Att bara få sitta och prata med honom och alla

387 Intervju med Sofia, 16/05/18

388 Johannisson, 2001, s. 138

389 Brembeck, Helene, 'Nostalgi som affektivt redskap på retro- och vintagemarknaden', *Kulturella perspektiv – Svensk etnologisk tidskrift*., 2015, s. 8

> musikaliska resor han har gjort, när han har turnerat som 'sound engineer.' Att få höra hans resa från när pengarna fanns, till att allting blev […] digitaliserat och det blev fett svårt att bara jobba som sound engineer. Men han tog ut mig en hel dag och vi åkte runt till Anchor studio, till Robbie and Slys studio, Alex Record Shop där dom fixar alla högtalare på Jamaica, som dom har gjort sedan 70-talet. […] När jag var [i Syl Gordons studio] dom bara tryckte på mig massa vinyler. Dom bara: 'Här, Fiona, bara ta, ta, ta!' […] [Så tyckte] dom det var skitball att jag var dj och hade det intresset jag hade och då ville dom gärna dela med sig av alla sina historier.

När Fiona förklarar sin relation till det utvalda föremålet kombinerar hon minnen från sitt eget förflutna med ett större historiskt narrativ som berör den jamaicanska reggaens historia. I minnet som återberättas tar Fiona del av jamaicansk reggaekultur tillsammans med en central aktör från reggaens lokala historia. Hon får besöka platser som ingår i den jamaicanska reggaens historiska narrativ, och får ta del av insider-berättelser om reggaens historia på Jamaica. Vinylskivan fungerar här som en symbol för den specifika erfarenheten, en materialisering av ett nostalgiskt minne.

Bild 3. Fionas föremål. Foto: Privat

I samtalet med Fiona fokuserar hon inte på vilket ljudspår som finns på vinylskivan, i stället är det berättelsen om hur vinylskivan hamnar i hennes ägo som framstår som det viktiga att förmedla i vår intervju. Till skillnad från Magnus guidebok verkar föremålets värde delvis placeras bortom vinylskivans faktiska funktion, estetiska design och musikaliska

innehåll. Däremot är vinylskivan som materiellt objekt inte oviktigt i sammanhanget. För många musikintresserade, inte minst dj:s, har vinylskivan en särskild status. Musikformatet signalerar generellt en musikalisk hängivenhet, och har under de senaste tjugofem åren omgetts av vad Bennett och Rogers kallar för ”aesthetic discourses of authenticity and coolness”.[390] För både musiksamlare och dj:s är vinylskivan en attraktiv kommoditet som även fungerar som vad Bourdieu beskriver som ett symboliskt kapital.

Vinylskivan har en betydande roll i den jamaicanska musiktraditionen. Trots kommersiella och internationella framgångar för reggaeartister som till exempel Bob Marley och Beenie Man är många jamaicanska reggaeproduktioner ofta utvecklade under småskaliga lokala former. Sedan 1970-talet har reggaeproducenter ofta använt sig av privatägda musikstudios och små skivbolag. Under 1970-talet såldes skivorna främst genom lokala skivbutiker och spreds genom lyssningar i skivbutiker, genom soundsystems som spelade vinylskivorna på olika dancehalls eller genom olika piratradiostationer. Vinylskivan trycktes ofta i singelformat och på grund av ekonomiska begränsningar ofta i mindre upplagor.[391] De små upplagorna bidrog till att det ofta uppstod en exklusivitet kring särskilda låtar och en konkurrens mellan olika soundsystems, som alla ville vara först med att spela upp de senaste singlarna. Vinylskivan är således ett föremål som också i hög grad representerar den jamaicanska reggaetraditionen. I Fionas berättelse framkommer det hur arbetet som ljudingenjör på Jamaica kom att utmanas när musikindustrin började digitaliseras. De nya förändringarna utmanade inte enbart vinylskivan som vedertaget medieformat, utan även de kulturella praktiker som förknippades med vinylskivans tillverkning, distribuering och konsumtion. Vinylskivan kan således också förstås som ett materiellt kulturarv, ett bevarande av en musiktradition, där vinylen fungerar som en värdefull historisk artefakt. I Fionas val av föremål finns en stark koppling mellan reggaens ursprungliga kultur och hennes eget reggaeintresse. Den signerade vinylskivan representerar både lokalitet, ursprung och autenticitet, där vinylformatet fungerar som en viktig materiell påminnelse om och manifestation av reggaens historia.[392] Det utvalda föremålet ingår således i ett meningsskapande som samverkar med både offentliga och personliga historiska narrativ.

---

390 Bennett & Rogers, 2016, s. 31

391 Daynes, 2010, s. 69-70

392 Hyltén-Cavallius, 2014 s. 74

Joshuas föremål – en materialisering av skånsk nostalgi

Även Joshua har valt att ta med en vinylskiva till vår intervju;

> [Skivan] är någon slags sammanfattning av den mest aktiva perioden för den skånska reggaescenen. Skivan är egentligen en samling av musiker från en massa andra band som spelat in material från Hannes Dahlrot [alias] Hans Majestät. På skivan medverkar musiker [som] hängde ihop genom olika korsbefruktningar och spelade och hängde ofta på samma festivaler under ett antal år, när scenen var som mest aktiv. I samband med det så lät någon från [bandet] Lide Najs trycka upp tygmärken med den flaggan du ser på baksidan som en slags symbol för den familj som vi upplevde oss vara.

Föremålet som Joshua valt ut lyfter fram en annan lokalitet än den jamaicanska som varit central i Magnus, Sofias och Fionas reflektioner. Joshuas reggaerelaterade föremål utgår i stället från en skånsk kontext. Föremålet beskrivs utifrån en historisk medvetenhet, där samlingsalbumet enligt Joshua markerar en viktig period i en lokal skånsk reggaehistoria. Det historiska sammanhang som tillskrivs vinylskivan är i Joshuas fall kopplat till en särskild lokalitet som avviker från det jamaicanska historiska narrativet.

Bild 4 och 5. Joshuas föremål. Foto: Privat

I Joshuas beskrivning av det utvalda föremålet framgår det att han associerar reggae med en unik lokal gemenskap, som manifesteras genom anknytningar till ett särskilt geografiskt ursprung.

Den skånska reggaeidentifikationen reproduceras även genom en särskild symbol som finns avtecknad på vinylomslagets baksida. Symbolen sammanfogar den rödgula skånska flaggan med reggaens ras-

tafärger röd, gul och grön. Vidare pryds skivomslagets baksida av en klassisk avbild av det skånska naturlandskapet. Här finns en traditionell skånelänga belägen i ett slättlandskap omgivet av pilar, gula rapsfält och en svajande Skåneflagga. Samtidigt är bilden av Hans Majestäts bandmedlemmar på skivomslagets framsida tagit i en miljö som för tankarna till ett urbant industriområde. Som även diskuterats i tidigare kapitel kan man genom skivomslaget utläsa att den skånska reggaen associeras både med staden och med landsbygden, och att den befinner sig både i ett modernt och ett traditionellt Skåne.

För Joshua skapar det utvalda föremålet också en nostalgisk förbindelse med hans eget förflutna;

> För mig personligen så handlar det absolut om en gemenskap, men också i någon mening nostalgi kring en scen och period i mitt liv som inte finns kvar. Inte på samma sätt i alla fall.

I Joshuas skildring målas det fram en bild av en lokal reggaegemenskap som definieras med hjälp av särskilda föreställningar om ursprung och plats. Skåne utgör en central roll i den uttalade gemenskapen, där det geografiska området har tillskrivits en särskild identitetsskapande mening. Föremålet är laddat med en nostalgisk representation av Skåne, som fungerar som en fond, en minnesplats för Joshuas erfarenheter. Den nostalgiska representationen av Skåne återkommer även på skivomslaget, som speglar ett orört, autentiskt och välbekant Skåne. Både Fiona och Joshua skapar en nostalgisk förbindelse med det förflutna genom vinylskivan. Båda två binder samman egna erfarenheter och personliga minnen med ett historiskt reggaenarrativ, men dessa knyter emellertid an till olika ursprung och reggaetraditioner.

Att använda ett gammalt medieformat som vinylskivan kan enligt Sverker Hyltén-Cavallius förstås som en reaktion mot en utveckling där musiklyssnandet sker alltmer digitalt och virtuellt. Brukandet av ett äldre medieformat kan ses som ett återvändande till något mer ursprungligt och autentiskt, där vinylskivan ”ger musiken en kropp, en punkt för materiellt motstånd eller i alla fall tröghet i en tid när mycket musik ligger ett ögonblick bort”.[393] Exempelvis i Ekelunds studie, där modsen ingår i en uttalad retrokultur, har vinylskivans långsamhet en viktig funktion och fungerar enligt honom som en tydlig ”distinktion gentemot nutiden”.[394] Vinylskivan

393 Hyltén-Cavallius, 2014 s. 72

394 Ekelund, Robin. ”Historiska ting: Att studera tingens roll i bruk av historia. *Kulturstudier*, Nr 1, 2018, s. 75

kan därför förstås inte enbart som ett återskapande av ett särskilt förflutet, utan också som ett ställningstagande mot den samtida utvecklingen.

Petras föremål – landsbygdsromantik i ett tygmärke

Även Petras utvalda föremål fungerar som en symbolisk minnesbärare som tillskrivs mening utifrån personliga erfarenheter:

Bild 6. Petras föremål. Foto: Privat

> Det är ju då skånska flaggan fast med infälld... Det här är ju liksom den skånska reggaen. […] … den är nog köpt på Öland Roots, jag minns inte riktigt. Och den tog jag bara för att den är ju precis det. Att jag har kommit på att det är väldigt viktigt för mig, det här 'solstolen och det höga gräset och en folköl på landet i Skåne'. Det betyder jättejättemycket. Amen just det här att jag kände när vi hade bott i Stockholm några år, alltså nej nu måste vi flytta hem! Men också att man alltid inom sig har en sån 'ska vi bo på landet eller inne i stan, ska vi bo på landet eller inne i stan', […], det är liksom den...

Med hjälp av det medtagna föremålet formulerar Petra kärnan i sitt reggaeintresse. Till skillnad från till exempel Fiona finns det inget starkt minne kopplat till det fysiska föremålet i sig. Hur tygmärket kom till hennes ägo verkar inte vara relevant för dess betydelse. Snarare är det

den personliga mening som hon tillskriver tygmärket som ger föremålet sitt värde. Tygmärkets symbolik kopplar Petra både till sina musikaliska preferenser och till viktiga vägskäl i sitt eget liv. I Petras resonemang finns en tydlig nostalgisk underton, en hemlängtan där Skåne ställs i kontrast till Stockholm, landsbygden i kontrast till staden. För Petra representerar tygmärket en längtan som innehåller både tidsliga och rumsliga dimensioner, där skånsk reggae associeras med en nostalgisk och familjär naturupplevelse och en äkthet som storstaden verkar sakna. Här återkommer landsbygdsromantiken som tidigare kapitel berört, där uppfattningar om autenticitet och ursprung formas och förhandlas utifrån en dikotomi mellan det rurala och urbana.

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

Undersökningen visar att i utsagorna kopplade till intervjudeltagarnas utvalda föremål förekommer det olika historiska narrativ som samverkar både med personliga minnen och erfarenheter och med mer allmänt etablerade representationer av reggae. Symboliken som tillskrivits föremålen har utvecklats i ett dynamiskt samspel mellan yttre strukturer, inre gruppordningar och ett individuellt identitetsskapande.

För Magnus representerar reggaeguideboken en startpunkt i hans personliga reggaeresa när passionen för musiken väcktes, samtidigt som föremålet i sig självt representerar reggae på ett väldigt bokstavligt sätt. Men föremålet rymmer också föreställningar och värderingar kring vad som kännetecknar ett hängivet och autentiskt musikintresse – för Magnus handlar musik även om bildning och historisk kännedom.

I Sofias och Fionas utvalda föremål framträder de privata erfarenheterna av reggaens ursprungliga hemland som särskilt betydelsefulla. De har manifesterat sitt reggaeintresse genom föremål som också hänger samman med personliga reseminnen. För Sofia är det utvalda föremålet en utbytbar kommoditet, men varumärket besitter förmågan att framkalla nostalgiska och personliga minnen. Vinylskivan, som både Fiona och Joshua valt, har starka kopplingar till ett förflutet som påminner om en tid innan den digitala utvecklingen förändrade hur människan samlar, äger och spelar musik. Vinylskivans historiska betydelse för den jamaicanska reggaekulturen bidrar även till vinylskivans autentiska värde, och kan ses som en påminnelse om ett idealiserat förflutet, som spelar en viktig roll i det reggaerelaterade identitetsskapandet. Petras val av föremål är laddat med en stark nostalgi, där tygmärket som kombinerar rastafärger-

na med den skånska flaggan symboliserar något autentiskt och genuint med kopplingar både till Petras musikintresse och egna skånska identitet.

Johannisson beskriver nostalgi som ”ett minnesarbete, en process där det förflutna får mening i ett subtilt samspel mellan dåtid, egna erfarenheter och samhällets kulturella koder”.[395] I den här studien ser jag hur många av föremålsbeskrivningarna är inbegripna i en liknande process. De innehåller idealiserade versioner av en svunnen tid, där föremålen kan beskrivas som nostalgiska minnesbärare som binder samman den egna identiteten med erfarenheter och föreställningar om autentisk reggaekultur.

REGGAETATUERINGEN – HISTORIESKRIVNING PÅ HUDEN

Tatueringar har visat sig vara ett vanligt förekommande fenomen bland reggaefans i Sverige, där till exempel motiv av reggaeartister, logotyper från särskilda skivbolag eller citat från låttexter ofta används för att smycka huden. I det här avsnittet undersöker jag hur tatueringen används för att artikulera och manifestera reggaekultur. I avsnittet utforskar jag tatueringen som en *identitetsskapande praktik* och som en *minnesbärare* som rymmer både offentliga och personliga historiska narrativ.

Västvärlden har genomgått något som kan beskrivas som en tatueringsexplosion, där Sveriges befolkning utgör en av de mest tatuerade i världen. I Stockholm uppskattas så mycket som en tredjedel av befolkningen vara tatuerad.[396] Tatueringen har gått från att vara ett manligt arbetarklassfenomen förknippat med marginaliserade subkulturer och kriminalitet, till att sedan 1990-talet betraktas som en konstform som representerar originalitet, autenticitet och personlighet.[397] Idag konsumeras tatueringen av både män och kvinnor från olika samhällsklasser och bidrar med hjälp av en variation av former och motiv till att skapa olika identitetsskapande uttryck.

---

395 Johannisson, 2001, s. 134

396 Undersökningen är gjord av analysföretaget United Minds 2011 och baseras på 15 000 deltagare mellan 18-49 år i 30 storstäder över hela världen. http://www.thelanguagelaunderer.com/wp-content/uploads/metropolitan_report_2.pdf, Hämtad 25/10/18

397 Svensson, Birgitta. *Tatuering: ett sinnligt äventyr*, Nordiska museet, Stockholm, 1998, s. 26-27, 33

I många fall kan en påkostad tatuering jämföras med ett påkostat modeplagg, men den stora skillnaden ligger i tatueringens permanenta natur. Med sin omedelbara koppling till kroppen är tatueringen en ägodel som inte går att klä av, låna ut eller bli beslagtagen på.[398] Tatueringen kan beskrivas som en motsägelsefull kommoditet eftersom tatueringens permanens skär sig med modets flyktiga natur.[399]

Jag ser många likheter mellan intervjudeltagarnas relation till sina utvalda reggaeföremål och hur de deltagare som ingår i tatueringsundersökningen förhåller sig till sina reggaetatueringar. Både föremålen och tatueringarna ser jag som komponenter i en konsumtionskultur, där människan kommunicerar personlighet, värderingar och tillhörighet genom att tillskriva varor och produkter en symbolisk betydelse. Liksom reggaeföremålen ingår reggaetatueringarna i processer av meningsskapande, där olika föreställningar om det förflutna och det ursprungliga spelar en viktig roll. Tatueringen kan förstås som en unik minnesbärare, som rymmer olika historiska narrativ kopplade till både den tatuerades egna erfarenheter och till den offentliga populärkulturen.

Tatueringen – från stigmatisering till kommersiell kroppskonst

Under en lång tid har tatueringar associerats med folkslag som betraktats som exotiska och ursprungliga, men under 1800-talet skedde en förändring då tatueringar började förknippas alltmer med européer, men främst de som klassades som kriminella. Länken mellan tatueringar och kriminalitet uppmärksammades tidigt av kriminologerna Cesare Lombroso och Alexandre Lacassagne som studerade tatuerade fångar i Italien och Frankrike. Lombrosos förklaringsmodeller var något mer patologiska än Lacassagnes, som i stället för att förklara tatuerandet utifrån någon medfödd abnormitet menade att det var den långtråkiga miljön i fängelset som drev fångar till att tatuera sig. Trots att Lacassagne pekade på externa snarare än interna orsaker till att fångar tatuerade sig, var båda forskarna överens om att fenomenet var en

398 Benson, Susan ”Inscriptions of the Self: Reflections of tattooing and piercing in Contemporary Euro-America” i Caplan, Jane (red.), *Written on the body: the tattoo in European and American history*, London, 2000, s. 244-245

399 Kosut, Mary ,”An Ironic Fad: The Commodification and Consumption of Tattoos”, *Journal of Popular Culture*, 39:6, 2006, s. 104

avvikande och ”primitiv” handling.[400] I slutet av 1800-talet ökade intresset för tatueringar i Amerikas och Europas mer välbärgade kretsar, där tatueringen utvecklades till att bli en modern form av kroppssmyckning. Emellertid förklarades tatueringen fortfarande som något associerat med människor från samhällets lägre klasser i Sverige under denna tid. Antropologiprofessorn Gustaf von Düben förklarade under ett föredrag om tatueringar 1886 att de som tatuerar sig var äventyrare, sjömän och prostituerade, och att tatueringen var i likhet med vad kriminologerna Lombroso och Lacassagne menade – ett uttryck för ”råhet, barnslig obetänksamhet och okynne”.[401]

Även om det än idag existerar föreställningar i linje med von Dübens resonemang kring tatuerade människor, kan man sedan 1960-talet se en förändring i attityden kring tatueringar. Hygienaspekten blev mer framträdande i den professionaliseringsprocess som tatueringsverksamheten gick igenom. Även tatueringsverktygen genomgick tekniska förbättringar och långsamt blev tatueringen ett mer organiserat och synligt kulturellt fenomen.[402] Under 1980-talet frigjordes tatueringen från sitt stigmatiserade förflutna och successivt fick tatueringen en mer legitim och etablerad status i västvärlden. Den moderna tatueringen är idag så vanligt förekommande att den ibland uppfattas som en tillfällig trend, en kommersiell kroppsutsmyckning som speglar samtidens estetiska ideal. Den samtida tatueringen betraktas som en form av kroppskonst, utförd av personer med hantverksexamen, som i sofistikerat inredda studios erbjuder kunder otaliga mängder av motiv i varierade grafiska stilar.

I samband med att tatueringen blivit mer erkänd som en konstform har intresset för tatueringar spridits till den trendkänsliga och urbana delen av medelklassen, där tatueringen kommit att ingå i en allt intensivare identitetsproduktion kopplad till stil och smak.[403] Det diskursiva skiftet i hur tatueringen uppfattas har också förändrat föreställningarna kring *vem* som är tatuerad. Tatueringen har genomgått en kulturell uppgradering, något som tar sig uttryck i att allt fler offentliga personligheter från olika populärkulturella sammanhang syns med tatueringar.

---

400 Caplan, Jane "'National Tattooing': Traditions of Tattooing in Nineteenth-century Europé" i Caplan, Jane (red.), *Written on the body: the tattoo in European and American history*, London, 2000, s. 157-165

401 Svensson, 1998 s. 26

402 Benson, 2000, s. 240

403 Sanders, Clinton R. "Marks of Mischeif. Becoming and Being Tattoed", *Journal of Contemporary Ethnography*, 16:4, 1988 s. 401-402

Associationen till motorcykelgäng, kriminella, sjömän och punkare är därför inte längre lika självklar.[404]

Men trots att tatueringen fått ett kommersiellt genombrott präglas den fortfarande av sin oppositionella historia. Sociologen Clinton R Sanders ser dagens tatuering som en form av ”frivillig stigmatisering” som förenar tatuerade kroppar i ställningstagandet mot konventionella föreställningar kring god stil och smak.[405] Även om tatueringen har en högre status i dagens samhälle kan den inte helt frikopplas från sitt förflutna, utan måste förstås utifrån traditionella föreställningar kring klass och kultur som tidigare präglat västvärldens uppfattningar kring tatueringen. Tatueringen kan således ses som ett samtida fenomen som kan uppfattas *både* som subkulturell och alternativ och som kommersiell och populär.

Tatueringen som uttryck för identitet och kollektiv tillhörighet

Även om tatuerade kroppar inte längre enbart associeras med marginaliserade grupper i samhället, kan tatueringen fortfarande användas som markör för tillhörighet i en alternativ gemenskap, så som till exempel den svenska reggaescenen.

Dick Hebdige menar att ett subkulturellt fenomen eller uttryck endast förstås som subkulturellt så länge som det befinner sig i kontrast till och i opposition mot mainstreamkulturen. När de subkulturella uttrycken exploateras och görs tillgängliga genom olika kommersiella processer mister det sitt subkulturella och alternativa värde.[406] I den kulturella och kommersiella uppgradering som tatueringen genomgått har de subkulturella elementen som tatueringen tidigare associerats med utmanats, men däremot inte helt försvunnit. Tatueringen kan i viss mån fortfarande förstås som ett avståndstagande gentemot mainstreamsamhället eller som ett uttryck för skapa ”en distinktare tillhörighet till särskilda grupper”.[407]

---

404 Kosut, 2006, s. 1036, 1044

405 Sanders, 1988, s. 409

406 Hebdige, 1988, s. 94-96

407 Svensson, 1998, s. 94

Vidare menar etnologen Birgitta Svensson att tatueringen är ett effektivt sätt att snabbt kunna kommunicera sina ståndpunkter och sin sociala tillhörighet i en värld där det urbana offentliga rummet endast tillåter flyktiga möten som ger kort tid till att lokalisera och förstå varandra.[408] I västvärlden har tatueringen blivit ett sådant vanligt fenomen, att det inte längre anses vara en tillräckligt uppseendeväckande handling för att skapa en reaktion. Fokus ligger i stället på att uttrycka individualitet genom tatueringens unika estetik eller ovanliga motiv. Tatueringen som uttrycksmedel står således inte i centrum längre, utan det är detaljerna kring tatueringsmotivet som kommunicerar med omgivningen och på så vis skapar uttryck och intryck.

Det symbolspråk som används kan signalera både individualism och kollektiv tillhörighet. De reggaerelaterade motiven som deltagarna i min undersökning har valt att tatuera uppfattas sannolikt som reggaereferenser av fler än den tatuerade. Den personliga mening som tillskrivits en tatuering med ett reggaemotiv sker därför i ett samspel mellan kollektiva och individuella föreställningar om vad som uppfattas symbolisera reggae.

Reggaetatueringens gestaltande av ett särskilt förflutet

Bland de motiv som utgör undersökningens reggaetatueringar finns det förflutna närvarande på olika nivåer. Motiven är knutna till avlägsna tider som berör både den egna livsberättelsen och mer allmänt vedertagna historiska narrativ hämtade från populärkulturen. I de meningsskapande processer som tatueringen ingår i samverkar således både offentliga och individuella representationer av det förflutna. Det användande av historia som förekommer genom olika reggaetatueringsmotiv utgår från ett identitetsskapande, där särskilda representationer av det förflutna utgör ett förenade sätt att relatera till reggae. Sådana historiekonstruktioner följer inte nödvändigtvis en linjär struktur utan kan mer förstås som en fragmenterad sammansättning av olika historiska narrativ.

I min undersökning har många deltagare hämtat inspiration till sin reggaetatuering från reggaemusikens egen historia. Den kännetecknas av viktiga milstolpar där till exempel särskilt framstående artister, låtar, skivbolag eller album utgör exempel på höjdpunkter eller brytpunkter i det reggaehistoriska narrativet. En tatuering som refererar till välkända

408 Svensson, 1998 s. 43, 94

och etablerade reggaeproduktioner eller -aktörer i reggaens musikhistoria bidrar således till att reproducera ett särskilt narrativ om reggaens historia.

Samtidigt finns det ytterligare en historisk dimension i reggaetatueringens historieförmedling som bottnar i reggaekulturens nära band med rastafarirörelsen. Som diskuterats i tidigare kapitel har rastafarirörelsen inspirerats av utvalda delar av Bibeln, där den afrikanska diasporans erfarenheter av den transatlantiska slavhandeln och kolonialismen har kopplats samman med bibliska narrativ som berör berättelser om fångenskap, slaveri, exil och frigörelse. Många av de uttryck och symboler som betraktas som självklara reggaereferenser utgår inte sällan från en religiöst förankrad historiekonstruktion, som till exempel Lejonet av Juda.

Reggaetatueringens allmänt igenkännbara representationer av det förflutna samverkar emellertid med den tatuerades individuella meningsskapande, som ofta är förankrat i personliga erfarenheter och minnen. Tatueringen kan enligt Svensson gestalta ”ett personligt, visuellt och förkroppsligat minne, ett slags sammanfattande redovisning av den privata, individuella historien”.[409] Till exempel förklarar en av webbundersökningens deltagare hur hans tatuering – som består av det inom reggaekulturen vanliga uttrycket ”Roots and Culture” och av en stubbe och en skivspelare – påminner honom om att ”inte glömma min historia och min kärlek för reggae och livet”.[410] Tatueringen symboliserar således inte bara särskilda erfarenheter och minnen, utan skapar också i sig själv en ny brytpunkt i den egna livsberättelsen och utgör ett eget minne. Tatueringen blir en form av påminnelse om en påminnelse, en hågkomst av en hågkomst.

Reggaetatueringen som autenticitetsmarkör

Tatueringen beskrivs vidare av Svensson som en ”markering av originalitet, autenticitet och självidentifikation i ett nostalgiskt sökande efter något påtagligt och verkligt i dagens samhälle”.[411] Den samtida tatueringen kan förstås som ett konkret ställningstagande i en tid som kännetecknas av ytlighet och ständig förändring. Det autentiska i tatueringen

409 Svensson, 1998, s. 110

410 Man, 24 år

411 Svensson, 1998, s. 33

är nära förbundet med tatueringens permanens. Möjligheten att förevi-ga något på ens kropp speglar evig hängivelse, i en samtid som annars kännetecknas av flyktighet och innovation.[412]

Några av deltagarna har lyft fram just hur tatueringen speglar deras hängivelse till reggaen;

> Vilket bättre sätt finns att hylla sin musik på än genom att ta-tuera sig?[413]

> Reggaen har så stor betydelse för mig. Så jag ville ha en plats för den på min kropp. [...] På andra armen har jag mina döttrars namn och på den här reggaen. Det talar lite hur mycket den be-tytt för mig.[414]

Många av deltagarna i min webbundersökning ser tatueringen som en markering och förstärkning av ens ”sanna”, ”autentiska” jag. En av deltagarna ser tatueringen som en ”vacker konstform som speglar per-sonlighet eller värderingar”, och på liknande sätt beskriver en annan deltagare att tatueringen handlar om ”att visa vem jag är och vad jag står för”.[415] Det finns också uppfattningar där tatueringen handlar om att ta fram det unika i en själv, något som framkommer när en av deltagarna lyfter fram vikten av att ”ha nåt ingen annan har”.[416]

Precis som andra tatueringar tolkas reggaetatueringen olika beroende på vem som bevittnar den. Tatueringen tillskrivs olika uppfattningar både av betraktare inom och utanför den kulturella gemenskapen. Bland de ta-tuerade reggaefansen som deltagit i min webbundersökning är det många som upplever att de främst fått positiva reaktioner på deras tatueringar.

En deltagare formulerar sig så här:

> Folk tittar bara säger ingenting, men funderar nog varför jag gjort dom? Ibland får jag credd.[417]

Deltagaren utgår från att hans tatuering väcker nyfikenhet bland de som inte kommenterar hans tatuering. Han beskriver också hur han ibland får ”credd”, ett slangord från engelskans *creditability*, som betyder

412 Benson, 2000, s. 249-253

413 Man, 44 år

414 Kvinna, 37 år

415 Kvinna 2, 37 år, och man, 50 år

416 Man, 52 år

417 Man, 52 å

trovärdighet. Begreppet går att likna vid att få beröm eller ett erkännande, vilket ofta är av stor betydelse i sammanhang som rör grupptillhörighet och social legitimitet. Sanders uppmärksammar i sin tatueringsstudie att när de tatuerade får en positiv reaktion på sin tatuering av andra indikerar det ofta en kulturell inkludering, som i sin tur bekräftar ens självdefinition och tillhörighet.[418] Det finns nära kopplingar mellan föreställningar om trovärdighet och autenticitet. När deltagaren får ”credd” bekräftar det hans förståelse och gestaltning av reggaekultur, och framför allt att hans reggaeengagemang är seriöst och äkta.

En annan deltagare beskriver reaktionerna på sin tatuering, som består av en älva med vingar i rastafärger:

> Bara positiva av alla möjliga. Speciellt de som gillar reggae. Dels för att det inte är typ Bob Marley, ett lejon eller liknande som är ganska vanligt. Utan den är lite egen.[419]

Deltagaren beskriver hur hennes tatuering har fått positiv uppmärksamhet, inte minst bland de som ingår i samma gemenskap. I citatet finns en antydan om vikten av att utmärka sig även inom gemenskapen. Här finns en uppfattning om att typiska reggaemotiv som till exempel avbildningar av Bob Marley, inte upplevs tillräckligt unika. I ett aktivt avståndstagande från de mer konventionella symbolerna visar deltagaren således på hur förhållandet till reggae kan skilja sig åt mellan olika reggaefans. Samtidigt uttrycker en av deltagarna som har en tatuering av just Bob Marley vikten av att vara ”insatt”, vilket antyder att liknande diskurser om ett seriöst reggaeengagemang även inbegriper någon med ett ”vanligt” reggaetatueringsmotiv som Bob Marley:

> ”Det beror på hur man ser på tatueringen och vad man vet om Bob. Många som inte är så insatta i hans musik (och bara tror att han rökte gräs) kanske ser den och tror att man är en ’hippie’ eller vad man ska säga.”[420]

Sarah Thornton menar att ett ”subkulturellt kapital” bygger på en gemensam förståelse kring vad som anses vara ”coolt” och ”hippt”. Men *vad* som definieras som hippt är ofta mindre uttalat än vad som anses vara ohippt. Det är främst ett avståndstagande till mainstreamkultur som markerar distinktionen mellan rätt och fel, äkta eller oäkta.[421]

---

418 Sanders, 1988, s. 419

419 Kvinna, 37 år

420 Man, 29 år

421 Thornton, 1997, s. 200-202, 208

Thornton ser således det subkulturella kapitalet som något föränderligt, som bestäms utifrån olika uppfattningar kring mainstream. Oavsett hur mainstream definieras finns en subkulturell logik närvarande som drivs av ett avståndstagande till det föreställda mainstream. Även Erik Hannerz lyfter hur mainstream behöver förstås som en subkulturell representation, en symbol för det kommersiella, det normativa eller det dominanta.[422] Till exempel förekommer Bob Marley-tatueringar vid ett flertal tillfällen i min undersökning, och uppfattas av sina ägare som unika och egna. Reggaetatueringen ingår således i ett komplext socialt sammanhang där motstridiga uppsättningar av normer om stil och smak påverkar huruvida tatueringen speglar autenticitet och originalitet eller förutsägbarhet och konvention.

Inom den kulturella gemenskapen förekommer det alltså olika förhållningssätt till de klassiska reggaesymbolerna. För vissa deltagare uppfattas dessa som för självklara och uppfyller därför inte kravet på ett tillräckligt utmärkande och autentiskt tatueringsmotiv. Olika reggaefans identifierar sig med olika representationer av reggaekultur, vilket också präglar den enskildes syn på vilka reggaetatueringar som anses ha någon from av autenticitet eller ”credd”.

Bob Marley – nyckelfigur i berättelsen om reggae

För många människor i väst kan Bob Marley vara den enda associationen man har till Jamaica och jamaicansk kultur. I samband med Bob Marleys internationella genombrott på 1970-talet beskrevs han som ”the Third World’s only global superstar”, som trots kommersiella framgångar ansågs vara trogen sitt sociala, kulturella och konstnärliga ursprung.[423] Med sitt ovanliga sound, sin exotiska look och rebelliska attityd har Bob Marleys popularitet och autentiska status hållit i sig. Hans stora inflytande och betydelse för reggaekulturen är påtagligt även i min webbundersökning, där 14 av de 31 tatueringsmotiven som medverkar i webbundersökningar är knutna till Bob Marley i form av personporträtt, skivomslag från hans album eller citat från hans sångtexter.

Bob Marleys centrala roll i reggaekulturen är ett tydligt exempel på hur myten och legenden om en artist kan hållas levande och således skapa en kontinuitet mellan olika tider och olika generationer av regga-

422 Hannerz, Erik, 2013, s. 63

423 Barrow & Dalton, 1997, s. 132-133

efans. Det finns en tydligt utformad offentlig bild av Bob Marley, som upprätthålls bland annat genom kommersiella intressen. Bilder och visdomsord pryder otaliga t-shirts, muggar, badhanddukar och andra föremål, samtidigt som det fortfarande publiceras ny litteratur om sångaren och hans liv och karriär där hans sångtexter och andra uttalanden uppfattas som visdomsord eller till och med som profetior.[424] Bob Marleys minne hedras bland annat genom hyllningsalbum, konserter och klubbkvällar med Marley-tema. Genom upprepningar och återanvändande av Bob Marleys livsberättelse skapas en stark temporal kontinuitet mellan dåtid och nutid inom reggaekulturen, där det gemensamma minnet av Bob Marley också bibehåller en kollektiv tillhörighet och identifikation.[425] Bob Marley-tatueringen kan ses som ytterligare ett exempel som reproducerar och upprätthåller detta narrativ om artisten.

Bland de deltagare som inspirerats av Bob Marley i sina tatueringar är det tydligt att artisten står för något mer utöver sina musikaliska begåvningar:

> Jag känner igen mig i Bobs sätt att vara och tänka. Hans texter har alltid varit något som fastnat i min uppväxt och hjälpt mig på vägen. […] Budskapet tatueringen förmedlar för min egen del är hur Bob var som människa och hur han lyckades få folk att enas med hjälp av musik och starka texter. Att alltid ha en leendes Bob på armen kommer alltid göra mig glad när jag ser den.[426]

Bild 7. Tatuering med Bob Marley som motiv. Foto: Privat

424 Se till exempel 60 Visions: A Book of Prophecy by Bob Marley (2005), utgiven av Bob Marleys eget skivbolag Tuff Gong eller The Future Is The Beginning: The Words and Wisdom of Bob Marley (2012) med förord från Bob Marleys dotter Cedella Marley, nuvarande VD på Tuff Gong

425 Daynes, 2010 s. 76, 80-81

426 Man, 29 år

Här framstår Bob Marley som en förebild som gett inspiration och personligt stöd genom sina handlingar även utanför scenen. Det är ett tydligt exempel på hur offentliga representationer av det förflutna, här i form av en legendarisk artist, får särskild betydelse genom ett personligt meningsskapande. Här relaterar och tilltalas deltagaren av en särskild idé eller konstruktion av Bob Marley och hans liv, som på många sätt kan knytas an till den offentliga berättelsen om Bob Marley som ”tredje världens” reggaehjälte.

En annan deltagare lyfter fram hur Bob Marley för henne representerar reggaens ursprung, där tatueringen av honom kan förstås som ett uttryck för respekt:

> [Bob Marley], enligt mitt tycke, är grundaren av reggae och jag älskar hans musik, att få hedra hans minne på min kropp är en ära![427]

Bild 8. Tatuering med Bob Marley som motiv. Foto: Privat

Att hedra Bob Marleys minne med en tatuering visar på många sätt ett hängivet musikintresse. Att hålla Bob Marley ”vid liv” genom en permanent minnesplats på huden, bidrar också till att hålla en särskild version av reggaens historia levande. Minnet av de döda spelar en viktig roll i skapandet av samhörighet och gemenskap och Sarah Daynes menar att sorgen efter en förlorad artist kan transformeras till positiva effekter för en social grupp, samtidigt som gränsdragningar utåt blir starkare.[428]

Två av deltagarna i min undersökning har tatuerat in samma textrad från en av Bob Marleys mest framgångsrika låtar, *Redemption Song*.[429]

---

427 Kvinna, 28 år

428 Daynes, 2010, s. 81

429 Låten finns med på Bob Marleys sista studioalbum Uprising (1980) och har

Den citerade sångraden lyder "Emancipate yourselves from mental slavery, none but ourselves can free our minds" och är delvis tagen från ett tal av den panafrikanska politiska aktivisten Marcus Garvey från 1937.[430] Den tvingade exilen från Afrika och det förtryck som de svarta har utsatts för politiskt, socialt och kulturellt beskrivs ofta i reggaesånger som alltjämt pågående och tar sig idag formen av ett mentalt slaveri. Som nämnts tidigare i avhandlingen är det mentala slaveriet en återkommande metafor inom rastafarirörelsen och kopplas ofta till kapitalismen och konsumtionssamhället, vilket beskrivs som västvärldens ondskefulla verk. Ett grundläggande budskap inom rastafarirörelsen handlar om att frigöra sig från det mentala slaveriet, vilket formuleras genom ett uppbrott från Babylon, det vita västerländska systemet som består av girighet, ytlighet och korruption.[431] Även om rastafarirörelsen generellt sett inte praktiseras av svenska reggaefans har begreppet "mental slavery" en betydande roll för de deltagare som valt att citera låttexten på sin hud.

En av deltagarna i min undersökning tolkar sångraden så här:

> [Sångtexten] säger mycket om livet! Det påminner mig om att inte fastna i den typiska mallen. Våga vara den du är och ifrågasätt livets mallar.[432]

Sångtextens historiska ursprung och lokala kontext har här ersatts av ett mer personligt meningsskapande, där textradens betydelse i stället fokuserar på att vara sann mot sig själv och inte tillåta sig att begränsas av normativa föreställningar om hur man bör leva sitt liv. För de reggaeartister och reggaefans som befinner sig utanför Jamaica har det återkommande temat kring frigörelse ofta riktats mot det kapitalistiska systemet, i stället för rastafarirörelsens fokus på frigörelsen från slaveriets och kolonialismens förtryckande arv.[433] Även om Bob Marley spelade en avgörande roll i spridningen av rastafarirörelsens budskap i Europa, har rastafarireferenserna inom reggaemusiken ofta inspire-

---

bland annat framförts av Stevie Wonder, Johnny Cash och Beyoncé. Redemption Song har blivit tilldelad placering #66 i musikmagasinet *Rolling Stones* lista över världens 500 bästa låtar någonsin. https://web.archive.org/web/20080622145429/http://www.rollingstone.com:80/news/coverstory/500songs Hämtat 10/12/2018

430 Hela talet finns publicerat i tidningen *The Black Man* (1933-1939) där Marcus Garvey var redaktör.

431 Daynes, 2010, s. 158-160

432 Kvinna, 31 år

433 Daynes, 2010, s. 219

rats på ett mer filosofiskt och politiskt plan än ett religiöst i Europa och Amerika. Rastafarirörelsens budskap tolkas på olika sätt och kan enligt Ennis B. Edmonds fungera som ett identitetsskapande politiskt verktyg för den afrikanska diasporan eller för vita reggaefans som ett motkulturellt ställningstagande.[434] Trots att *Redemption Song* ofta lyfts fram som en betydelsefull politisk lovsång har låten tydliga religiösa anspelningar till rastafarirörelsens strävan efter frälsning och försoning med Gud. Daynes menar att Bob Marleys politiska texter med fokus på till exempel rättvisa och revolution bör förstås som låttexter grundade i en religiös övertygelse. Begreppet *revolution*, som återkommande förekommer i jamaicanska reggaelåtar, bär kopplingar till Uppenbarelseboken, där revolutionen på jorden inbegriper en större kamp mellan det Goda och det Onda.[435] Det är således en revolution som rättfärdigas genom Gud, något som ofta har tonats ner i sammanhang där västerländska reggaefans låtit sig inspireras av Bob Marley och hans musik.

En annan deltagare har tatuerat in orden ”Soul Rebel”, som syftar till Bob Marleys låt *Soul Rebel*;

> Dels är det en favoritlåt med Bob Marley, [dels] att jag alltid känt mig som en själsrebell. Jobbar som konstnär sedan 28 år tillbaka. Sedan är den i stil med -77 punk a la The Clash på grund av mitt punkförflutna. En soul rebel är något bra att vara. Fler borde bli det. Speciellt i dagens samhälle.[436]

Bild 9. Tatuering med texten “Soul Rebel” som motiv. Foto: Privat

434 Edmonds, 2012, s. 84

435 Daynes, 2010, s. 204, 215-216

436 Man, 56 år

”Själsrebellens” persona tilltalar deltagaren, som kopplar samman begreppet med sin konstnärsbakgrund och sitt tidigare engagemang i punkrörelsen, vilket kan ses som två starka identitetsmarkörer. Citatet visar också att deltagaren inkluderar egenskaper i begreppet som samhället i stort behöver, att det rör sig om en positiv hållning eller värdering som själsrebellen representerar. Även här har Bob Marley använts symboliskt, där ”soul rebel” representerar en särskild livsstil eller ett livsbejakande som sträcker sig utanför musiken. Här finns också en uppmaning att fler borde vara själsrebeller - en kommentar som riktar sig till samtiden, som upplevs sakna den rebelliska attityd som associeras med 1970-talets punk och rootsreggae. De nostalgiska känslor som tillskrivs själsrebellen associeras inte enbart till ett förflutet som berör Bob Marley, utan inkluderar även föreställningar om ett förflutet som innehåller livsstilar och ståndpunkter som inte förknippas med samtiden. För de deltagare som valt att tatuera bilder eller texter som representerar Bob Marley har idén om den legendariska artisten på olika sätt sammanvävts med upplevelser eller värden som har betydelse för det individuella identitetsprojektet. Bob Marley-tatueringen kan således beskrivas som ett kulturellt uttryck som rör sig paradoxalt och motsägelsefullt mellan kommersiella och normkritiska processer. Både den senmoderna tatueringen i sig själv och Bob Marley-motivet som sådant kan ses som exempel på massproducerade kommoditeter samtidigt som de även representerar ett motstånd mot kapitalism och konsumism.

Lejonet av Juda

Av de 31 deltagare som förekommer i min undersökning har 11 av dessa tatueringar som föreställer lejon. De flesta har påpekat att lejonet representerar *Lejonet av Juda*, som är en ofta förekommande symbol inom reggaekulturen och rastafarirörelsen. Lejonet av Juda omnämns bland annat i Uppenbarelseboken, där lejonet representerar en av de tolv stammarna som utgjorde grunden för det forna kungariket Israel, som de första israeliterna härstammar från, enligt judisk tradition. ”Twelve Tribes of Israel” är också namnet på en inriktning inom rastafarirörelsen som de flesta rastafariutövande reggaeartister är anhängare av.[437]

Som en del av rastafarirörelsens trosuppfattning uppfattas den etiopiska kejsaren Haile Selassie I vara Messias. Hans heliga status byg-

437 Edmonds, 2012, s. 25

ger delvis på att han enligt etiopisk tradition tros vara Kung David av Israels 225:e ättling, genom Davids son Solomo och den etiopiska drottningen av Sabas gemensamma barn. Deras son, Malenik I blev den första kejsaren av Etiopien under den Salomoniska dynastin, där tronen sedermera har ärvts av hans ättlingar.[438] Haile Selassie I var den 111:e kejsaren av Etiopien och har blivit tilldelad titlar som går att spåra till bibliska berättelser, såsom ”King of Kings” eller ”Conquering Lion of the Tribe of Judah”, benämningar som även förekommer i många reggaelåtar.[439] Associationen till lejonet är också framträdande i flaggan som Etiopien hade under Haile Selassies I kejsardöme, som senare har blivit en återkommande symbol bland reggaefans världen över.

I min undersökning har inspirationen till lejonmotivet varierat, även om alla ser lejonet som en representation för sitt reggaeintresse. Vid några tillfällen föreställer lejonet avbilder från olika reggaealbum, och i något fall är det just lejonet på den tidigare etiopiska flaggan som man valt att tatuera.

En deltagare beskriver motivet bakom sin lejontatuering så här;

> Jag vill visa min kärlek till reggae/rasta/Afrika.[440]

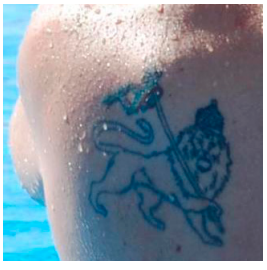


Bild 10. Lejontatuering.
Foto: Privat

Att deltagaren har satt snedstreck mellan orden ”reggae”, ”rasta” och ”Afrika” antyder att lejonets symboliska värde inbegriper olika aspekter av reggaekultur. Lejonet framställs som en representation av både musiken, den spirituella traditionen och historieskrivningen som återfinns i reggaekulturen. Citatet visar hur reggaeintresset har en tydlig anknytning till de historiska narrativ som förekommer inom rastafarirörelsen. Afrika representerar i många rastafariinspirerade reggaesånger inte bara

438 Bedasse, Monique, ”Rasta Evolution: the Theology of the Twelve Tribes of Israel” *Journal of Black Studies*, 40:5, 2010, s. 960

439 Edmonds, 2012, s. 32

440 Man, 35 år

kontinenten som Jamaicas slavättlingar härstammar från, men också ursprunget till allt liv så som Gud skapade det. Det är således också en symbolisk plats för godhet, renhet och frigörelse. Afrika uppfattas också inom rastafarirörelsen som ett bättre alternativ till västvärlden, där Afrika står för det autentiska och naturliga i kontrast till det ytliga och korrupta Europa.[441] I citatet framgår det inte hur deltagarens kärlek till Afrika hänger samman med rastafarirörelsens trosuppfattning. Däremot är det tydligt hur passionen för reggae också innefattar en historisk dimension där både musikens jamaicanska kulturella ursprung och rastafarirörelsens mytiska historiekonstruktion utgör en meningsskapande funktion.

En annan av deltagarna i undersökningen är tydlig med att hans tatuering bär kopplingar till rastafarirörelsens budskap:

> En vacker bild med Ras Tafaris budskap. Hedrar Hans Kejserliga Majestät, Haile Selassie, JAH! RasTafarI![442]

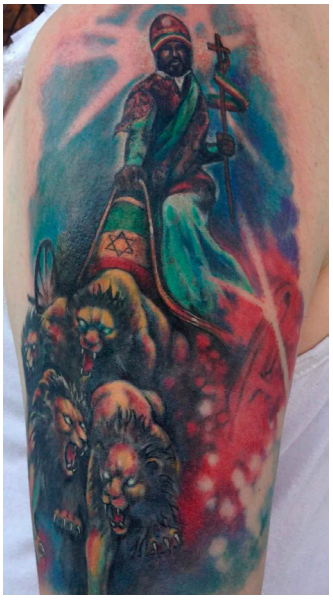


Bild 11. Tatuering.
Foto: Privat

Motivet är hämtat från ett skivomslag från den brittiska reggaegruppen Aswad, men i citatet är det främst den avlidne etiopiske kejsaren och tatueringens religiösa aspekter som lyfts fram. Tatueringsmotivet

441 Daynes, 2010, s. 98-102

442 Man, 50 år

rymmer flera symboler hämtade från rastafarirörelsens bibliska tolkningar. Haile Selassie är avbildad som en gudomlig gestalt som ser ut att befinna sig i en vagn driven av fyra vilda lejon, vilket för tankarna till Haile Selassies kejsartitel ”Conquering Lion of Judah”. Tatueringsmotivet speglar på ett påtagligt sätt hur reggaens populärkulturella referenser innehåller mytiska historiska narrativ, som spelar en betydande roll i det personliga identitetsskapandet.

En annan deltagare ser lejonmotivet som en symbol för reggae, men också som en påminnelse om att vara sann mot sig själv:

> Jag valde det på grund av musiken och hela reggaevärlden. Av den avslappnade känslan och även för att Bob Marleys texter har inspirerat mig väldigt mycket. Det är en symbol för honom. Och även för mod som lejonet representerar. Mod att vara våga vara sig själv men också att ha mod till att vara rädd och sårbar.[443]

Bild 12. Tatuering med lejonmotiv. Foto: Privat

Här associeras lejonet med Bob Marley. Citatet visar även att lejonet förknippas med vissa mänskliga egenskaper, som att vara modig och sann mot sig själv, associationer som lejonet tillskrivs mer generellt även utanför reggaesammanhang. Till exempel i den svarta amerikanska medborgarrättsrörelsen har lejonets styrka och stolthet sammankopplats med den svarta hudfärgen och det afrikanska ursprunget där rovdjurets respektingivande egenskaper står i kontrast till de mindre attraktiva karaktärsdrag som svarta tillskrivits genom historien.[444] De meningsskapande faktorerna bakom deltagarnas lejonmotiv kan således kopplas

443 Kvinna, 27 år

444 Edmonds, 2012, s. 44

samman med musikaliska preferenser, politiska ställningstaganden, andlig övertygelse, kulturell samhörighet och eftertraktansvärda personliga egenskaper.

Även om lejontatueringarna pekar på en samstämmig semantisk förståelse har den estetiska utformningen tagit sig olika uttryck. Som tidigare nämnts har Svensson uppmärksammat att samtidens tatuering ständigt måste förnya sig genom design och form, för att kunna framstå som personlig och unik. Den variation av grafiska stilar som lejontatueringarna utgör kan således ses som ett exempel på hur tatueringens möjlighet att uttrycka individualitet inte enbart inbegriper ett genomtänkt motiv, utan även hur motivet utformats estetiskt.

Vikten av tatueringens estetiska aspekt framkommer när en av deltagarna beskriver sin lejontatuering:

> Lejonhuvudet var delvis en hyllning till Svenska Akademien [ett svenskt reggaeband, min anm.] men också ett rent estetiskt val, snygg design och snyggt motiv.[445]

Bild 13. Tatuering med lejonmotiv. Foto: Privat

Här har lejonets samband med de religiösa budskapen inte alls lika framträdande, utan i stället är det den grafiska utformningen som lyfts fram. Reggaetatueringen framstår både som en personlig dekorativ utsmyckning och som en representation av reggae.

Det skiftande estetiska uttrycken bland de lejontatueringar som förekommer i min undersökning vittnar om hur ett och samma tatueringsmotiv kan varieras och personifieras, vilket kan förstås som ett uttryck för autenticitet. De valda motiven signalerar individualitet och originalitet, och förstärker det ”unika” i ens personlighet, samtidigt som de bär referenser som signalerar en reggaetillhörighet. Trots att lejontatueringarna i min undersökning visar på stilistiska variationer, är

445 Man, 40 år

samtliga kopplade till ett gemensamt symbolspråk där lejonet ingår i ett särskilt meningssammanhang. I en reggaekontext kan lejonet förstås som en representation av ett särskilt förflutet som är sammanvävt med rastafarirörelsens historiekonstruktion. Samtliga av de olika versioner av Lejonet av Juda skapar en kontinuitet mellan nutid och dåtid, där mötet med det förflutna ingår i en kreativ identitetsprocess. Trots att lejontatueringen i många fall kanske främst förstås som en populärkulturell referens är det av betydelse att lyfta fram hur det förflutna i många fall lever vidare just så – som symboliska representationer i människans personliga meningsskapande.

Även om jag fokuserat min analys på de huvudsakliga tendenser som jag hittat bland webbundersökningens tatueringsmotiv, Bob Marley och Lejonet av Juda, vill jag slutligen nämna något om de övriga nio tatueringsmotiv som inte analyseras empiriskt. Förutom tatueringen av älvan i rastafärger och Roots and Culture-tatueringen som båda nämns inledningsvis, föreställer tre av de övriga tatueringsmotiven det brittiska skivbolaget Trojan Records logotyp. Skivbolaget fokuserade på tidig jamaicansk reggae, främst ska och rocksteady och hade sin storhetstid 1968–1975.[446] Deltagarna med Trojan Records-motiv har beskrivit att deras tatuering symboliserar deras intresse för tidig reggae, ska och brittisk skinheadkultur. En av deltagarna har tatuerat en cannabisplanta men cannabis-tatueringen motiveras dock utan referenser till deltagarens reggaeintresse. En annan deltagare har en tatuering av ett porträtt på den jamaicanska reggaeartisten Sizzla. De sista två tatueringsmotiv som inte analyseras i resultatet består båda av avtecknade händer som utgör kroppsliga symboliska tecken. Den första är hämtad från ett skivomslag från den jamaicanska reggaeartisten Ijahman Levi och består av två händer med tummarna och pekfingrarna tryckta mot varandra, så de bildar en triangel. Detta är en vanligt förekommande gest inom reggaekulturen som enligt webbdeltagaren står för ”Love, Unity, Trinity”. Den andra tatueringen föreställer webbdeltagarens sons hand som håller upp pekfingret. Deltagaren beskriver hur tatueringsmotivet representerar det klassiska reggaeuttrycket ”One Love”. Samtliga av dessa reggaemotiv ser jag som kulturanalytiskt fruktbara men många av deltagarnas beskrivningar har varit väldigt korta och inte tillräckligt utförliga för att kunna analyseras djupare.

446 The Trojan Records Story https://trojanrecords.com/the-trojan-records-story/ [Hämtad 05/09/2022]

SAMMANFATTANDE DISKUSSION

Tatueringens förändrade status har inneburit att ett tidigare stigmatiserat fenomen har övergått till att bli ett kommersialiserat estetiskt uttryck som i likhet med övrig konsumtion går att koppla till det personliga identitetsskapandet.[447] Reggaetatueringen kan förstås både som en *reaktion mot* och en *produkt av* ett senmodernt kommersialiserat identitetsskapande, där strävan efter originalitet och individualitet tvingar individen att ständigt förnya sig för att bli uppmärksammad. Det ställs därför höga krav på tatueringens motiv och design, vilket till exempel de olika varianterna av lejontatueringar i min undersökning speglar. Tatueringen kan beskrivas som en motsägelsefull kommoditet, som genom sin permanenta natur och en historia färgad av subkulturell tillhörighet, protest och marginalisering kan betraktas som en motvikt till den ytlighet och förgänglighet som präglar det trendkänsliga samhället. Samtidigt är det näst intill oundvikligt att inte se den senmoderna tatueringen som ett trendigt uttryck i sig själv.

För deltagarna i min undersökning står reggaetatueringen för mer än enbart ett starkt musikintresse. Den är också en form av medveten artikulering av jaget och identiteten. I det meningsskapande som undersökningens deltagare tillskrivit sin reggaetatuering förekommer både personliga värderingar, politiska åsikter och andliga livsåskådningar. Tatueringen kommunicerar inåt såväl som utåt. Som en del i individens identitetsskapande används tatueringen till att sända ut önskvärda idéer om ens person i det offentliga rummet, samtidigt som den fungerar som en personlig minnesbärare.

Jag förstår tatueringarna som representationer av det förflutna, där olika historiska narrativ är sammanflätade med reggaens kulturella, religiösa och politiska retorik. Många av de etablerade reggaesymbolerna är nära sammanknutna till föreställningar om reggaens ursprung. Samtidigt är de symboler, tecken och avbilder som används som tatueringsmotiv inte enbart referenser till reggaens egen musikhistoria, utan även de historiska narrativ som artikuleras *genom* musiken och musikkulturen. Precis som i diskussionen gällande de materiella föremålen förekommer också en historisk dimension som rör den egna livsberättelsen. Tatueringarna, liksom föremålen, tillskrivs mening genom en samverkan mellan det självupplevda och de offentliga historiska narrativen.

---

447 Se till exempel Sanders, 1988, Svensson, 1998, Kosut, 2006, Atkinson Michael, *Tattooed: the sociogenesis of a body art*, Toronto, 2003

Reggaetatueringen kan därför beskrivas som en komponent i den process som reproducerar ett särskilt historiskt narrativ. När man genom sin tatuering lyfter fram ett särskilt album, en låttext eller en artist reproducerar man samtidigt deras betydelse i reggaens historia. Både Bob Marley och Lejonet av Juda är tatueringsmotiv som kan förstås som exempel på utvalda historiska symboler som används som offentliga representationer av reggaekultur. Det ständiga återanvändandet av dessa uttalade symboler och narrativ bidrar till en förstärkt sammanhållning av en gemenskap och en identifikation, samtidigt som det upprätthåller en särskild version av det förflutna.

Avslutande diskussion

Syftet med den här avhandlingen är att undersöka historiens betydelse i svensk reggaekultur och analysera vilka förflutenheter som existerar i reggaens kulturella och symboliska uttryck.

Mitt teoretiska ramverk grundar sig bland annat på Johan Fornäs hermeneutiska kulturtriangel och på Sarah Thorntons vidareutveckling av Pierre Bourdieus analyser kring kulturellt kapital och kulturella distinktioner, vilka hon särskilt anpassat till subkulturella kontexter. Utifrån dessa perspektiv kan man enligt mig förstå en musikgemenskap som den svenska reggaekulturen utifrån ett samband mellan *yttre strukturer, inre gruppordningar* och *ett individuellt identitetsskapande*. Genom dessa tre nivåer existerar och verkar olika föreställningar om vad som utgör gemenskapen och vilka värden den är uppbyggd på. Gemenskapen definieras också genom specifika avståndstaganden och distanseringar, där olika gränsdragningar bidrar till skapandet av en musikalisk identifikation. I den här avhandlingen fokuserar jag särskilt på vilken roll det förflutna spelar i formandet av en kulturell gemenskap: hur historiska narrativ används för att både skapa och upprätthålla kulturella konturer.

Avhandlingens empiriska material grundar sig på flera nedslag i reggaekulturens olika praktiker och uttryck, med avsikten att fånga en variation av historiska narrativ, men även för att påvisa hur historien kan närvara både explicit och implicit i en kulturell gemenskap. Vidare knyter de förflutenheter som diskuteras i avhandlingen an till både globala, nationella och regionala narrativ och till offentliga och individuella förflutenheter.

Mina första två frågeställningar handlar om *hur historia konstrueras, representeras och används i svensk reggaekultur i relation till reggaens jamaicanska ursprung*, och om *hur olika representationer av det förflutna samverkar med olika reggaerelaterade identitetsprocesser i Sverige*. I den svenska reggaekulturen förekommer olika representationer av det förflutna överlappande och sida vid sida: fragmenterade tidsliga föreställningar som inte bara handlar om att återge sanningsenliga skildringar av dåtiden, utan även kännetecknas av symboliska värden. Som även Klas-Göran Karlsson visar i sin forskning är det förflutna ofta utvalt, riktat och används för att det fyller ett kollektivt eller individuellt samtida behov. Som jag analyserar vid ett flertal tillfällen i avhandlingen används föreställningar om det förflutna i svensk reggaekultur ofta för att skapa sammanhang, förstärka en identitet eller en tillhörighet, eller för att legitimera ett motstånd eller ett ideologiskt ställningstagande.

Avhandlingen tar avstamp i en musiktradition, den jamaicanska reggaen, som till stora delar genomsyras av en påtaglig historisk medvetenhet, inspirerad av rastafarirörelsens afrocentriska, antikoloniala världsbild. I låttexter och i framträdanden återkommer olika historiska narrativ som bär kopplingar till kolonialismen, slaveriet och det afrikanska ursprunget. Genom religiös retorik, samhällskritiska kommentarer och användandet av olika symboler med historisk och kulturell anknytning till det afrikanska arvet, skildras olika svarta erfarenheter villkorade av en kolonial historia.

Rastafarirörelsen och rootsreggaens världsbild speglas till exempel i den flitigt använda bibliska metaforen *Babylon*, som fungerar som en symbol för den vita västerländska hegemoni som genomsyrar den moderna världen och som präglat det jamaicanska samhället sedan slaveriets tid. I avhandlingens inledande empiriska kapitel analyseras metaforen Babylon som en representation av det förflutna innehållande lager av tolkningar, formade genom olika tider, kulturer och platser. Genom den svenska reggaekulturen adderas fler förståelser och perspektiv till Babylon-metaforen, formade utifrån lokala kontexter. I de svenska låttexter som analyseras i avhandlingen sammanvävs den historiska metaforen med nationella politiska samhällsfrågor. Men även om de Babylon-låttexter som analyseras övergripande använder metaforen som en samhällskritisk symbol, går det med hjälp av undersökningens resultat att se hur tolkningen av Babylon förändras över tid. I de tidiga låttexterna från 1970- och 1980-talet finns en tydlig ideologisk positionering till vänster, som främst bygger på en strukturell antikapitalistisk samhällskritik. I en av de senare låttexterna från 2000-talet kvarstår kritiken mot

konsumtionssamhället, dock har den kollektivistiska kämpaglöden ersatts med en påtaglig individualism, en mindre handlingskraftig ambivalens och en avtagande framtidstro. I den senast skrivna låttexten från 2011 har samhällskritiken utvecklats till en misstro mot hela det politiska systemet, istället för att utgå från en specifik ideologisk övertygelse.

Samtidigt går det att se särskilda tendenser som berör samtliga av de svenska låttexterna som analyseras, och som avviker från den jamaicanska reggaens förståelse av Babylon. Undersökningen visar att inte någon av de svenska låttexterna använder sig av den symbolik som kopplar samman den forntida staden med västerländsk kolonialism och dess medföljande vita hegemoni. Jag ser detta som ett uttryck för en vithetsnorm inom den svenska reggaekulturen, där frågor som rör ras och rasdiskriminering har fått en underordnad roll. Vidare förekommer inte heller den religiösa retoriken som återfinns i de rastafariinspirerade jamaicanska låttexterna i någon större utsträckning. Detta kan sammankopplas med att svensk reggae präglas av en sekulariserad nationell identitet, men även att den afrocentriska trosuppfattningen upplevs för avlägsen i en svensk, övervägande vit reggaekontext. Resultatet kan ställas i relation till Paul Gilroy och Simon Jones beskrivning av den brittiska reggaekulturen, där den jamaicanska reggaens och rastafari-rörelsens svarta identifikation har haft en mer framträdande roll och där svarta erfarenheter av rasism präglat den brittiska reggaen i en större utsträckning.

Min tredje frågeställning berör specifikt *hur föreställningar om ursprung och autenticitet tar sig uttryck i svensk reggaekultur*. På många sätt hänger dessa begrepp ihop, då det visat sig inte enbart i min studie, utan även i andra liknande forskningsprojekt som till exempel Mickey Hess undersökning om vita hiphopartister i USA, att kunskap om musikgenrens historia och ursprung fungerar som en legitimerande autenticitetsmarkör. Specifik musikhistorisk kunskap fungerar ofta som ett kulturellt kapital som signalerar hängivenhet och tillhörighet, och som ger bekräftelse på att musikintresset framstår som genuint och äkta.

Men vilket ursprung refererar svenska reggaefans till? I avhandlingens andra empiriska kapitel diskuteras hur olika föreställningar kring ursprung och autenticitet också hänger samman med olika platser och kulturer. Kapitlet tar upp hur det existerar en tydlig kulturell gränsdragning mellan svensk reggae och jamaicansk reggae.[448] Gränsdragningen

448 Som tidigare diskuterats syftar svensk reggae i detta sammanhang särskilt till

tar sig uttryck i ett avståndstagande från antingen den svenska eller den jamaicanska reggaen, som också inbegriper olika föreställningar kring ursprung och autenticitet. Svenskheten används både som en markör för det äkta och det oäkta – den gör reggaen relaterbar och familjär samtidigt som den också associeras med något som avviker från det jamaicanska ursprunget, och således symboliserar något fabricerat och kopierat. För de svenska reggaefans som främst föredrar jamaicansk reggae markeras gränsdragningen också av en uttalad postkolonial medvetenhet, där den svenska reggaen uppfattas som en vit imitation som ignorerar de aspekter av reggaen som berör svarta erfarenheter av kolonialism, rasdiskriminering och den socio-ekonomiska utsatthet som präglar musikkulturen. Det är för sådana reggaefans således viktigt att bevara och bibehålla en kontinuitet med musikens kulturella ursprung. Det autentiska associeras här med den historia och de traditioner som förknippas med jamaicansk reggae. Avhandlingen visar att klubben fungerar som en viktig urban mötesplats där stereotypa jamaicanska reggaepraktiker kan reproduceras. I avsnittet nämns hur man på många svenska reggaeklubbar försöker upprätthålla den jamaicanska soundsystemtraditionen, genom att lokala dj:s använder sig av det jamaicanska kreolspråket patois eller genom att besökarna utför särskilda danskoreografier kopplade till den jamaicanska dancehallkulturen. Dessa handlingar kan ses som fysiska representationer av det förflutna, där kroppen används för att förvalta den jamaicanska reggaetraditionen och skapa en personlig förbindelse till musikens ursprung. Den urbana klubben har, som även Anna Gavanas visar i sin forskning om svensk elektronisk danskultur, en central betydelse för senmoderna musikkulturer och dess identitetsskapande processer.

För de reggaefans som kopplar samman autentisk reggae med det jamaicanska ursprunget blir reggaens svenskhet något problematiskt, då den bidrar till att luckra upp förbindelsen till det jamaicanska ursprunget. Men i projektet att bevara den ursprungliga musiktraditionen finns också tendenser att essentialisera den jamaicanska reggaen, att se den som en fixerad kultur, oförmögen att förändras och influeras av den utomstående världen.

I den svenska reggaekulturen förekommer emellertid även andra förflutenheter, mer bekanta närliggande historiska narrativ som binder samman reggae med en lokal musik- och kulturhistoria. Detta blir

reggae som sjungs på svenska.

synligt till exempel i den landsbygdsromantik och det hippieideal som genomsyrar vissa aspekter av svensk reggaekultur. Den samtida landsbygdsromantiska och hippieinspirerade reggaekulturen i Sverige knyter an till ett föreställt förflutet som bär kopplingar till 1970-talets alternativa och motkulturella era, där den svenska proggrörelsen och den gröna vågen kan förstås som betydelsefulla historiska sammanhang som medverkat till den svenska reggaens utformning, både musikaliskt och stilmässigt. Liksom Johan Fornäs uppmärksammar i det svenska mötet med den afrikansk-amerikanska jazzen har reggaen genomgått en försvenskningsprocess, som fungerat som ett sätt att förstå och hantera musikens främmande element. Landsbygdsromantiken, proggінspirationen och hippieidealet kan ses som viktiga komponenter i reggaens försvenskningsprocess. Emellertid är dessa representationer av det förflutna inte enbart förenade med föreställningar kring en svensk nationell identitet, utan också kring en vit sådan. Som jag diskuterar i avhandlingen är det i den bekymmersfria och harmoniska idyll som tillskrivs landsbygden få icke-vita individer och narrativ som närvarar. Hippieidealet kan betraktas som en vit identifikation med utgångspunkt i en medelklassposition. Vidare bygger hippiekulturen på en kulturell gemenskap formad utifrån ideal och erfarenheter som sällan rör svart marginalisering. De historiska narrativ som används i svensk reggae kan således förstås som ett försök att frigöra sig från det jamaicanska ursprunget, där de lokala aspekterna bidrar till att göra svensk reggae till något eget och unikt, något annorlunda som inte nödvändigtvis strävar att efterlikna den jamaicanska reggaen.

I likhet med Ove Sernhedes studie om ungas fascination av svart musik i västvärlden, och Jason Rodriguez undersökning rörande vita amerikanska hiphopfans, ser jag även i mitt resultat hur svartheten används som en kulturell signifikant och en symbol för motstånd som öppnar upp för lokala och personliga identifikationer. Både den ideologiska anti-kapitalistiska, vänsterorienterade retoriken, och de mer alternativa och motkulturella uttrycken som förekommer i svensk reggaekultur kan ses som exempel på en förhandling med den jamaicanska reggaens svarthet.

Många av de representationer av de förflutna som används i den samtida svenska reggaekulturen bär kopplingar till en idealiserad bild av ett svenskt 1970-tal som förknippas med särskilda livsstilar och värderingar. Många av dessa ställningstaganden bär kopplingar till den subkulturella logik som Thornton menar tar sig uttryck i ett avståndstagande från det som uppfattas vara det etablerade, kommersiella och normativa.

I den svenska reggaekulturen existerar det även en autenticitetsdiskurs med subkulturella förtecken, där idéer om äkthet är sammankopplade med föreställningar om historiskt motstånd.

1970-talet är också det årtionde då Sverige och västvärlden fick upp ögonen för Bob Marley och den jamaicanska rootsreggaen, vilket ledde till att den första svenska reggaevågen tog fart. Tidsperioden har haft en stilbildande effekt på den samtida svenska reggaekulturen, vilket också är den period då Peps Blodsband släppte det första svenska reggaealbumet *Hög Standard* 1975. Som avhandlingen lyfter fram har många artister, musikjournalister och fans från olika generationer beskrivit Peps med stor vördnad och respekt, nästan som en sorts landsfader för den svenska reggaen. Trots att han var en vit svensk reggaemusiker uppfattas Peps som en särskilt genuin och autentisk artist. Med utgångspunkt i denna allmänt vedertagna uppfattning undersöker jag i avhandlingens tredje empiriska kapitel hur denna autenticitet har konstruerats och hur den relaterar till reggaens rasifierade autenticitetsdiskurs, där den svarta kroppen och erfarenheten anses vara särskilt legitim och hemmahörande i reggaen.

Även relationen mellan ursprung, plats och autenticitet diskuteras i detta kapitel, där resultatet visar hur olika representationer av det förflutna också innehåller rumsliga föreställningar, som präglat uppfattningen om Peps autenticitet. Försvenskningsprocessen är synlig i Peps reggaeproduktioner, bland annat genom hans musikaliska blandning av jamaicanska rytmer och traditionella svenska musiktraditioner. Men kanske är det framför allt Peps regionala identitet som förstärker bilden av honom som äkta och genuin. Genom sin utpräglade skånska dialekt, hans musikaliska hyllning till den skånska sångaren Edvard Persson och genom uttalanden där Peps lyfter fram sin egen lokala kulturhistoria visar han hur det skånska arvet präglar hans musik. Betoningen på skånskheten bidrar till att skapa en alternativ identifikation som jag menar utmanar gränsdragningen mellan det typiskt svenska och det typiskt jamaicanska och därmed förstärker bilden av Peps reggaemusik som autentisk och unik.

Som jag visar i avhandlingen fungerar specifik musikhistorisk kunskap ofta som en autenticitetshöjande faktor. Att Peps uppfattas som en trovärdig *vit* reggaeartist kan vidare förklaras med att han vid flertalet intervjuer påvisat att han har stor kännedom om och respekt för reggaens jamaicanska ursprung. Redan tidigt i hans karriär gav han uttryck för en postkolonial medvetenhet, då han vid flera tillfällen diskuterat västvärldens – och hans egna – vita privilegier. I Peps artisteri finns så-

ledes en påtaglig historisk insikt, där både lokala och globala förflutenheter används för att förstärka hans musikaliska uttryck.

Peps har vid flertalet tillfällen beskrivit hur han inspireras av den traditionella spelmannen, som kan förstås som en personifierad representation av det förflutna som ligger nära Peps egna geografiska rötter och klassbakgrund. Spelmannen speglar också en inställning till musicerandet som något okonstlat och kreativt. Den historiska manliga musikerrollen bidrar till att tydliggöra Peps musikaliska identifikation, inte minst för att den ligger närmare det egna ursprunget än de reggae- och bluesmaskuliniteter som utgår från en jamaicansk och afrikansk-amerikansk kulturell kontext. Även här signalerar Peps en självständighet i sitt artisteri, som kan ses som en bidragande faktor till att Peps reggaemusik inte uppfattas som en vit imitation av en svart musiktradition. Peps spelmans-identifikation kan relateras till David Grazians forskning, där han uppmärksammar hur vita bluesmusiker måste sträva efter att hitta en egen autenticitet som grundar sig på andra kriterier än de som styr svarta bluesmusikers legitimitet.

I det fjärde och sista empiriska kapitlet undersöks dynamiken och samspelet mellan individuella och offentliga historiska narrativ, hur mer vedertagna kollektiva representationer av det förflutna får mening genom personliga associationer hämtade ur den egna livshistorien. Här analyseras inledningsvis intervjudeltagarnas reggaerelaterade föremål, följt av en analys av en webbundersökning som fokuserar på reggaerelaterade tatueringar. Både reggaeföremålen och reggaetatueringarna kan förstås som kulturella artefakter som används i kommunikationen av identitet och tillhörighet. Föremålen blir till en form av materiell manifestering av ens musikaliska identifikation, där föremålets värde är bundet till både kollektiva och individuella meningssystem. De kan beskrivas som nostalgiska materiella minnesbärare eller kulturella kommoditeter, som binder samman personliga erfarenheter med kollektiva föreställningar om autentisk reggaekultur. I resultatet framgår det till exempel att den utvalda reggaeguideboken fungerar som en identitetsmarkör som symboliserar det egna reggaeintresset samtidigt som boken också signalerar ett kollektivt och subkulturellt bildningsideal. Den jamaicanska romflaskan kan förstås som både en generell representation av jamaicansk kultur och som en materiell erinran om ett personligt reseminne. Även den signerade vinylskivan ingår i ett förenat kollektivt och individuellt meningssystem. Den påminner om ett personligt möte med en legendarisk jamaicansk musikproducent, samtidigt som vinylskivan också fungerar som en allmängiltig symbol för jamaicansk reggaehistoria.

Vidare har samtliga av föremålen som presenteras i kapitlet platsbundna anknytningar. Förutom de föremål som representerar Jamaica och jamaicansk reggae förekommer även Skåne som en central punkt i två av intervjudeltagarnas föremålsbeskrivningar. I ett av fallen är föremålet laddat med en nostalgisk representation av Skåne, som skildras visuellt på det utvalda vinylomslaget, men som samtidigt fungerar som en minnesplats för de personliga erfarenheter som intervjudeltagaren förknippar med föremålet.

I det sista empiriska kapitlets andra del, som analyserar reggaerelaterade tatueringar, går det även att utläsa hur tatueringsmotiven bygger på ett personligt meningsskapande, där kollektiva och individuella förflutenheter samverkar. Till exempel associeras reggaeartisten Bob Marley, som är ett vanligt förekommande tatueringsmotiv, inte enbart med hans musikaliska prestation utan också utifrån det offentliga historiska narrativ där artisten beskrivs som en filosofisk fredsmäklare och politisk hjälte från ”tredje världen”. Ofta är det de kärleks- och fredsbudskap som ingår i bilden av den legendariska artisten som vävs in i det personliga meningsskapande som motiverat tatueringen. Även Lejonet av Juda är ett återkommande tatueringsmotiv i min undersökning: Lejonet är en historisk symbol som bär kopplingar till både bibliska narrativ och till den etiopiska kejsaren Haile Selassie I. Några av tatueringsundersökningens deltagare förklarar hur deras förståelse av Lejonet av Juda är associerade med mänskliga egenskaper som att vara stark, modig och sann mot sig själv. Den historiska rastafari- och reggaesymbolen får här en fördjupad betydelse när den tolkas utifrån ett personligt perspektiv. Således kan reproduktionen och upprepningen av särskilda historiska narrativ och symboler förstås utifrån ett samspel mellan kollektiva och individuella drivkrafter, där i enlighet med Peter Aronsson och Klas-Göran Karlssons resonemang, offentliga representationer av det förflutna får mening genom det självupplevda och det välbekanta.

I samtliga empiriska kapitel analyseras hur det förflutna både implicit och explicit medverkar i och bidrar till skapandet av olika reggaerelaterade kulturella uttryck. Genom avhandlingens olika empiriska delstudier visar jag hur olika representationer av det förflutna existerar genom exempelvis tatueringsmotiv, låttexter och fysiska klubbpraktiker. Historien har därmed en symbolisk funktion som återkommande används för att förstärka positioneringar kopplade till ideologi, autenticitet och tillhörighet.

I min avhandling framträder en komplex bild av svensk reggaekultur. Johan Fornäs kulturmodell ser jag som ett fruktbart verktyg för att

beskriva och förstå de komplexa faktorer som bidrar till att både producera och reproducera en transnationell och hybrid musikkultur som den svenska reggaekulturen. Med hjälp av Johan Fornäs kulturmodell kan svensk reggaekultur förstås både utifrån de dominanta tendenser som kännetecknar kulturen, men också utifrån alla de avvikelser och tolkningar som gör svensk reggaekultur dynamisk och föränderlig.

Till exempel rymmer modellen en förståelse av kulturella gemenskaper som situerade och kontextbundna. Som jag diskuterar i avhandlingen är delar av reggaekulturen i Sverige ”försvenskad”, det vill säga förhandlad och tolkad utifrån nationella traditioner och värderingar. Den inbegriper nationella historiska narrativ som påverkat svensk reggaekultur både musikaliskt, politiskt och stilmässigt. Som avhandlingen visar har 1970-talets svenska progg-rörelse, gröna våg, vänsteraktivism och alternativa hippielivsstil präglat den samtida svenska reggaens kulturella uttryck. Den påtagliga landsbygdsromantiken och den starka skånska identifikationen som återkommer i flera av avhandlingens delundersökningar visar även hur svensk reggaekultur inte enbart präglas av nationella narrativ, utan även av regionala och lokala. Svensk reggaekultur innefattar således olika kontexter som både samspelar med och motsätter sig varandra. De kan beskrivas som kulturer inom kulturen, gemenskaper inom gemenskapen, subfält inom subfälten.

I sin kulturmodell beskriver Fornäs hur olika kontexter och sociala världar bidrar till att forma kulturella fenomen. Många av de sociala världar som existerar och verkar i svensk reggaekultur är *vita*. I både de nationella, regionala och lokala kontexter där svensk reggaekultur produceras och reproduceras är svarta kroppar och erfarenheter ofta frånvarande. Detta står i stark kontrast till den jamaicanska reggaen som präglas av en påtaglig svart identifikation. Genom populärmusikens historia har dock den svarta musiken fascinerat och inspirerat den västerländska ungdomen, inte minst på grund av de ofta förekommande samhällskritiska underifrån-perspektiven. Svart musik har på ett inflytelserikt sätt lyckats förmedla känslor av marginalisering och alienation, vilket även vita ungdomar har kunnat relatera till genom sin tillhörighet till sociala subfält. I den västerländska vita förståelsen av svart musik ingår ofta föreställningar om svarta som mer fria och autentiska. Det har inneburit att genrer som jazz, hiphop och reggae ofta omges av en rasifierad autenticitetsdiskurs. Emellertid är det föreställningar som inte enbart upprätthålls utifrån en utomstående västerländsk fascination av det Andra och främmande utan även genom en mer initierad postkolonial politisk medvetenhet där det musikaliska uttrycket förstås som en

del av en svart diasporisk historia och identifikation. Det finns således olika drivkrafter och perspektiv som upprätthåller en sådan autenticitetsdiskurs.

I avhandlingen visar jag hur det existerar flera olika förställningar kring ursprung i svensk reggaekultur. De knyter an till olika geografiska, kulturella och historiska kontexter. Jag menar dock att oavsett om reggae uppfattas som svensk eller kanske skånsk, är det jamaicanska ursprunget något som oundvikligen finns närvarande och som alla svenska reggaefans förhåller sig till på något sätt, inte minst genom den rasifierade autenticitetsdiskursen. Reggaens hybridisering blir här en betydelsefull och möjligen avgörande faktor som bidrar till att göra svensk reggae till något eget och unikt.

Genom Johan Fornäs analytiska begrepp hybridisering kan de processer fångas som inom reggaekulturen förhandlar de aspekter som förknippas med svarta erfarenheter av historiskt vitt förtryck. Härigenom kan det skapas en distans till de rastafari-inspirerade uppfattningar som tar fasta på och kritiserar västvärldens vita hegemoniska maktordning. Lokala, regionala och nationella representationer och uttryck bidrar till att skapa ett avstånd till den jamaicanska reggaetraditionen, och således även ett uppbrott från de historiska narrativ rörande slaveriet och kolonialismen som förstärker reggaens svarta identifikation. I stället tillförs välkända förflutenheter som ligger närmare den egna identiteten, som bidrar till att skapa en kontinuitet mellan reggaen, det svenska samhället och den egna tillvaron.

Som min undersökning visar är det emellertid inte alla aktörer som konsumerar och producerar reggae i Sverige som identifierar sig med den svenska hybridiseringen. I sådana fall ses försvenskningen som ett icke önskvärt uppbrott från den jamaicanska reggaens historia och traditioner. I stället för att hitta vägar runt den rasifierade autenticitetsdiskursen vilar det en stor respekt för det politiska, kulturella och historiska sammanhang som reggaen härstammar från. Den jamaicanska reggaen uppfattas snarare som ett kulturarv som ska respekteras och bevaras i sin ursprungliga form – inte blandas upp, blandas ut eller göras om. I stället för uppbrott och avstånd eftersträvas en närhet till reggaens jamaicanska ursprung och arv. Genom att upprätthålla jamaicanska reggaetraditioner på ett så autentiskt sätt som möjligt skapas både tidsliga och rumsliga förbindelser med den jamaicanska reggaen.

Avslutningsvis belyser min avhandling i ett vidare perspektiv hur olika förflutenheter kan fungera som kulturella komponenter, som en drivkraft i formandet av kulturell gemenskap. Representationer av det

förflutna kan beskrivas som delade referensramar, som i mitt fall specifikt berör svensk reggaekultur. Samtidigt kan undersökningen ses som ett forskningsbidrag som mer generellt belyser historiens roll och funktion i ett populärkulturellt sammanhang och som understryker historiens betydelse i skapandet av kulturella gränser och identifikationer.

English Summary

This thesis explores the role of history in popular culture with a particular focus on the Swedish reggae scene. It examines how cultural meaning applied to music bears strong connections to historical representations, and how individuals understand, communicate, and reproduce selective notions of the past in relationship to popular music.

History is viewed as an essential cultural component in this thesis, a component equipped with the ability to articulate political resistance, and express a sense of identity and belonging. The overall purpose is to examine how history is constructed, represented and used in the Swedish reggae scene, and how notions of origin and authenticity are expressed.

Jamaican reggae, especially roots reggae, holds a strong and elaborate historical awareness, developed through, and inspired by postcolonial Afrocentric perspectives and Rastafarian religious beliefs. The historical narratives in lyrics and Rastafarian rhetoric challenge western white historical traditions by repeatedly highlighting the horrors of slavery and the abuses of the colonial powers. Roots reggae's historical emphasis can be understood as a political tool, used to demonstrate how current societal problems in Jamaica, such as political corruption, gang crime and widespread poverty, can be linked to power and governmental systems that have colonial roots. Considering the Black political awareness present in Jamaican reggae, the thesis further explores how the transnational hybrid version of reggae in Sweden relates to and negotiates with the cultural origins of the musical tradition. What role does the historical perspective of Jamaican reggae play in the Swedish context?

The study includes a wide range of material and methods, using interviews, objects, tattoos, reggae lyrics and news articles to gain a broader understanding of the different cultural and symbolic expressions that appear within the Swedish reggae scene.

From a theoretical aspect, the thesis examines the Swedish reggae scene as a cultural and social phenomenon where different representations of the past play an important role in shaping and confirming reggae-related identities and belonging. It argues that selected historical narratives that appear within reggae culture are emphasized and reproduced because of their ability to create meaning. I therefore understand the historical constructions used in reggae culture as narratives that contribute to the affirmation of cultural and social belonging.

The empirical chapters examine how different representations of the past in Swedish reggae relates to notions of origin, place and authenticity. These representations are constructed through social interactions, but also through interaction with texts, objects, and cultural practices.

The first empirical chapter is an analysis of the historical metaphor Babylon and how it is used to create meaning. The chapter contextualizes Babylon as a historical myth before analysing a selection of Swedish reggae songs where Babylon plays a prominent role. In the biblical narrative, in the Jamaican Rastafarian movement and in international reggae culture, Babylon represents an unappealing immoral society associated with Christian sin, imperialism and/or capitalism. By analysing Swedish reggae lyrics, I have found that Babylon is being interpreted in different ways, depending on inspiration from local political and cultural contexts. As a result, the thesis maps a change in how political resistance has been articulated over time. The lyrics from 1970s and early 1980s demonstrate a more action-focused and stronger ideological standpoint, whereas the lyrics from the 2000s and 2010s expresses general discontent against the governmental political system. In comparison with the Rastafarian tradition and the use of the term Babylon in Jamaican reggae, there are no examples of Swedish lyrics in which the Babylon metaphor is used as a critique against the western white hegemony. This I argue, reflects a white norm in Swedish reggae, where issues of race are made to play a subordinate role.

The second empirical chapter focuses on how notions of authenticity are expressed in relation to different understandings of cultural and geographical origins. Based on the findings from my interview study, I

explore how Swedish reggae fans understand and define Swedish reggae culture, particularly in relation to the music genre's Jamaican roots. Many of the participants made clear that the origin of the music plays an important role, and a historical awareness and knowledge of the history of Jamaican reggae signals respect and solidarity for its cultural heritage. These participants tend to understand Jamaican reggae as more genuine and authentic than reggae from, e.g., Sweden. A postcolonial political awareness is manifested through an estrangement from Swedish reggae, which is considered to lack or ignore the Black experience of racism and colonial oppression that characterize Jamaican reggae. Based on this understanding, Swedish reggae is understood as a white imitation. However, other participants do not place the same importance on the Jamaican origins. For them, reggae is mainly global, or glocal, rather than specifically Jamaican. The understanding of its origins is still central but instead often associated with a Swedish cultural and historical context. The chapter also discusses further findings from the interviews, which show how the participants' understandings of reggae are shaped by experiences linked to both urban and rural environments, which plays an essential role in how different notions of authentic reggae is being expressed.

The third empirical chapter concerns notions of authenticity and origin and how these interact in the portrayals of one of Sweden's most prominent reggae artists, Peps Persson, who passed away during the writing of this thesis. Analyzing the discourse surrounding Peps in news articles from the beginning of his career in the 1970s until 2017, four years before his death, I have established that he is portrayed as an exceptional genuine and authentic artist. Peps artistry is analyzed in relation to a racialized discourse of authenticity that often occurs in music genres such as hip-hop, blues and reggae, where the Black body is considered particularly authentic. In order to succeed as credible artists, white musicians who devote themselves to these musical genres need to develop an authenticity of their own, based on criteria other than those governing the legitimacy of Black artists. Although Peps was white and Swedish, he has managed to pass as an authentic reggae and blues artist. The thesis shows that Peps has continuously shown an awareness of his white privilege and his lack of the Black experiences depicted in the African American blues and Jamaican reggae. I see this as an important factor in Peps' success. Furthermore, Peps demonstrated independence in his musical creations, where his reggae interpretations never consist of pure imitations of Jamaican reggae. He allowed himself to be inspired

by different musical styles, including those closer to his own roots that not necessarily has been perceived as trendy or exotic. Peps also showed pride in his own local and cultural origins, which reinforces the personal and genuine impression he has given in public contexts.

In the last empirical chapter, I aim to highlight how the past is constructed in relation to individual and collective identity processes, where both personal and public historical narratives interact with each other. In this chapter I particularly focus on cultural "texts" - signs, images, words, or objects that in a specific social context have been given a special meaning and a unique cultural value. The research material consists of reggae-related objects, personally chosen by the participants in the interview study, as well as pictures of reggae-related tattoos submitted via an internet survey of Swedish reggae fans. The symbolism attributed to the objects and the tattoos show that different historical narratives are at play, interacting with both personal memories and experiences as with more official and established representations of reggae.

As the thesis shows, different representations of pasts and notions of origins exists in Swedish reggae, connecting to various geographical, cultural, and historical contexts. The hybridization of reggae becomes an important factor that contributes to making Swedish reggae something special and unique. The hybridization can be understood as an attempt to free oneself from aspects of reggae associated with Black experiences of white oppression. The use of local, regional, and national cultural expressions and representations of the past creates a distance to the Jamaican reggae traditions, and the historical narratives of slavery, colonialism and racial discrimination that reinforces the Black identification in Jamaican reggae. Instead, by relating to Swedish historical milieus, traditions and events, a closer and more relatable understanding of reggae is created. However, the thesis also shows that not all actors who consume and produce reggae in Sweden identify with the Swedish hybrid version. In such cases, its typical Swedishness is seen as an undesirable departure from the history and traditions of Jamaican reggae. Jamaican reggae is then perceived as a cultural heritage that should be preserved and respected in its original form – not in a mixed up or remodelled version. Instead of separation and distance, it is closeness to reggae's Jamaican origins that is desired.

Bilagor

BILAGA 1. FRÅGEFORMULÄR WEBBUNDERSÖKNING ”REGGAERELATERADE TATUERINGAR”

Nr.	Fråga
1.	Vem är du? Ålder, Kön, Stad
2.	Hur länge har du lyssnat på reggae?
3.	Hur ofta lyssnar du på reggae? (Alla subgenrer inkluderade)
4.	Hur stort är ditt reggaeintresse?
5.	Anser du att du har stor kunskap om reggae och musikens kultur?
6.	Ungefär hur gammal var du när du gjorde din reggaeinspirerade tatuering?
7.	Varför har du valt att tatuera dig?
8.	Beskriv hur din tatuering ser ut. Ladda gärna upp en bild på din tatuering här.
9.	Varför valde du ditt motiv? Vad betyder motivet för dig?
10.	Tycker du att din tatuering förmedlar något budskap? Vilket i så fall?

Nr.	Fråga
11.	Vilka reaktioner har du fått på din tatuering och av vem?
12.	Ångrar du din tatuering idag?

Referenslista

LITTERATUR

Appadurai, Arjun. ”Introduction: commodities and the politics of value i *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Appaduraj, Arjun (red.), Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1986, s. 3-63

Aronsson, Peter. *Historiebruk: att använda det förflutna*, Studentlitteratur, Lund, 2004

Aronsson, Peter. ”Historiekultur, politik och historievetenskap i Norden.”, *Historisk tidskrift* 122:2, 2002, s. 189-208

Arvidsson, Alf. *Musik och politik hör ihop: diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980*, Gidlund, Möklinta, 2008

Atkinson, Michael. *Tattooed: the sociogenesis of a body art*, University of Toronto Press, Toronto, 2003

Barrow, Steve & Dalton, Peter. *The rough guide to reggae: the definitive guide to Jamaican music from ska through roots to bashment*, London, 1997

Barth, Fredrik (red.), *Ethnic groups and boundaries: the social organization of culture difference*, Little, Brown and Co., Boston, 1969

Barthes, Roland. *Image, music, text*, Fontana, London, 1977

Bedasse, Monique. ”Rasta Evolution: the Theology of the Twelve Tribes of Israel” *Journal of Black Studies*, 40:5, 2010, s. 960-973

Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith. ”Introduction” i Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith (red.), *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*, Palgrave, New York, 2004, s. 1-18

Bennett, Andy, Rogers, Ian. ”Popular Music and Materiality: Memorabilia and Memory Traces”, *Popular Music and Society*, Vol. 39:1, 2016, s. 28-42

Whiteley, Sheila, Bennett, Andy & Hawkins, Stan. ”Introduction” in Whiteley, Sheila, Bennett, Andy & Hawkins, Stan (red.), *Music, space and place: popular music and cultural identity*, Ashgate, Aldershot, 2004, s. 1-22

Benson, Susan ”Inscriptions of the Self: Reflections of tattooing and piercing in Contemporary Euro-America” i Caplan, Jane (red.),

Written on the body: the tattoo in European and American history, Reaction Books, London, 2000

Berger, Arthur Asa. *The objects of affection: semiotics and consumer culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010

Bergfeldt, Börje. ”Step out of Babylon – reggae som antimodern” i Deland, Mats & Westin, Charles (red.), *Brunt!: nationalistisk och nazistisk mobilisering i vår närmaste omvärld under efterkrigstiden*, Atlas, Stockholm, 2007, s. 111-129

Berggren, Kalle. *Reading rap: feminist interventions in men and masculinity research*, Diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2014

Berkaak, Odd Are & Ruud, Even. *Den påbegynte virkelighet: studier i samtidskultur*, Universitetsforlaget, Oslo, 1992

Bibel 2000: Bibelkommissionens översättning 1999, Verbum, Stockholm, 2000

Billig, Michael. *Banal nationalism*, Sage, London, 1995

Bjurström, Erling. *RastafarI och reggae*, Glacio, Saltsjö-Boo, 1988

Bourdieu, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, [New ed.], Routledge, London, 1984

Bourdieu, Pierre. *Texter om de intellektuella: en antologi*, B. Östlings bokförlag Symposion, Stockholm, 1992

Brembeck, Helene, ”Nostalgi som affektivt redskap på retro- och vintagemarknaden”, *Kulturella perspektiv - Svensk etnologisk tidsskrift*, Nr 3-4,, 2015, s. 3-14

Caplan, Jane ”National Tattooing’: Traditions of Tattooing in Nineteenth-century Europé’ i Caplan, Jane (red.), *Written on the body: the tattoo in European and American history*, Reaktion Books, London, 2000

Cloke, Paul. ”Rurality and Racialized others: Out of Place in the Countryside?” in Cloke, Paul, Marsden, Terry & Mooney, Patrick (red.), *Handbook of rural studies*, SAGE Publications, London, 2006, s. 379-387

Connell, John & Gibson, Chris. *Sound tracks: popular music, identity and place*, Routledge, London, 2003

Connell, Raewyn. *Masculinities*, University of California Press, Berkeley, 1995

Cooper, Carolyn. *Sound clash: Jamaican dancehall culture from Lady Saw to Dancehall Queen*, Palgrave Macmillan, New York, 2004

Curtis, John. "The Site of Babylon Today" i *Babylon: myth and reality*, Finkel, Irving L., Seymour, M. J. & Curtis, J. E. (red.), British Museum Press, London, 2008

Dahl, Ulrika. Femme on Femme: Reflections on Collaborative Methods and Queer Femme-inist Ethnography i Browne, Kath & Nash, Catherine J. (red.). *Queer methods and: intersecting queer theories and social science research*, Ashgate, Farnham, 2010, s. ???

Dankic, Andrea. *Att göra hiphop: En studie av musikpraktiker och sociala positioner*. Diss., Stockholm: Stockholms Universitet, 2019

Daynes, Sarah. *Time and memory in reggae music - the politics of hope*, Manchester University Press, 2010

DuPuis, Erna Melanie. "Landscapes of Desires?" in Cloke, Paul, Marsden, Terry & Mooney, Patrick (red.), *Handbook of rural studies*, SAGE Publications, London, 2006, s. 124-132

Dyer, Richard. *White: essays on race and culture*, Routledge, London, 1997

Edmonds, Ennis B. "Dread "I" In-a-Babylon: Ideological Resistance and Cultural Revitalization" i *Chanting down Babylon: the Rastafari reader*, Murrell, Nathaniel Samuel, Spencer, William David & McFarlane, Adrian Anthony (red.), Temple Univ. Press, Philadelphia, Pa., 1998

Edmonds, Ennis B. *Rastafari: a very short introduction*, Oxford Univ. Press, Oxford, 2012

Edmonds, Ennis B. *Rastafari: from outcasts to culture bearers*, Oxford University Press, Oxford, 2003

Ehn, Billy & Löfgren, Orvar, *Kulturanalyser*, Gleerup, Malmö, 2001

Ehn, Billy & Löfgren, Orvar. *Kulturanalytiska verktyg*, Gleerup, Malmö, 2012

Ekberg, Kristoffer. *Mellan flykt och förändring: utopiskt platsskapande i 1970-talets alternativa miljö*, Diss., Lund: Lunds universitet, 2016

Ekelund, Robin, *Retrospektiva modernister: om historiens betydelse för nutida mods*, Diss., Malmö: Malmö högskola, 2017

Ekelund, Robin. "Historiska ting: Att studera tingens roll i bruk av historia". *Kulturstudier*, Nr 1, 2018, s. 62-80

Eriksen, Thomas Hylland. *Historia, myt och identitet*, Bonnier Alba, Stockholm, 1996

Farahani, Fataneh. "On being an insider and/or an outsider: A diasporic

researcher's catch 22" i Naidoo, Loshini (red.), *Education without borders: diversity in a cosmopolitan society*, Nova Science, New York, 2010

Fornäs, Johan, "Navigationer på kulturfloden: stilskapande som kommunikativ praxis", i Fornäs, Johan (red.), *Unga stilar och uttrycksformer*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm, 1992, s. 11-162

Fornäs, Johan, *Kultur*, Liber, Malmö, 2012

Fornäs, Johan, *Moderna människor: folkhemmet och jazzen*, Norstedt, Stockholm, 2004

Ganetz, Hillevi, *Hennes röster: rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*, Diss., Stockholm: Stockholm Universitet, 1997

Garnice, Michael, *The ultimate guide to great reggae: the complete story of reggae told through its greatest songs, famous and forgotten*, Equinox Publishing Ltd., Bristol, 2016

Gavanas, Anna. *Från diskofeber till rejvhysteri i den svenska dansmusikhistorien*, Stockholmia förlag, Stockholm, 2020

Gerfer, Anika. "Global reggae and the appropriation of Jamaican Creole", *World Englishes*. No 37, 2018, s. 668-683

Gilroy, Paul. "Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a "Changing" Same" i *Black Music Research Journal*, 1991, Vol 11:2, s. 111-136

Gilroy, Paul. *"There ain't no black in the Union Jack": the cultural politics of race and nation*, Routledge, London, 4:e uppl., 2002

Glaser, Joakim. *Fotboll från Mielke till Merkel: kontinuitet, brott och förändring i supporterkultur i östra Tyskland*, Diss., Malmö: Malmö högskola, 2015

Grazian, David. *Blue Chicago: the search for authenticity in urban blues clubs*, University of Chicago Press, Chicago, 2003

Gunst, Laurie. *Born fi' dead: a journey through the yardie underworld*, Canongate, Edinburgh, 2003

Gustavsson, Bengt, "Kunskapandets mångfald – från enhet till fragment", i Gustavsson, Bengt (red.), *Kunskapande metoder inom samhällsvetenskapen*, Studentlitteratur, Lund, 2004

Habel, Ylva. "Rörelser och schatteringar inom kritiska vithetsstudier" i Hübinette, Tobias, Hörnfeldt, Helena, Farahani, Fataneh & León Rosales, René (red.), *Om ras och vithet i det samtida Sverige*, Mångkulturellt centrum, Tumba, 2012

Hall, Maurice. ”Negotiating Jamaican Masculinities” i Jackson, Ronald L. & Balaji, Murali (red.), *Global masculinities and manhood*, University of Illinois Press, Urbana, [Ill.], 2011

Hall, Stuart. “What Is This “Black” in Black Popular Culture?” *Social Justice, Vol:* 20, No. 1/2 (51-52), 1993, s. 104-114

Hall, Stuart. “The Spectacle of the Other” I Hall, Stuart, Evans, Jessica & Nixon, Sean (red.), *Representation: cultural representations and signifying practices*, Sage, London, 2:a uppl., 2013, s. 215-280

Hall, Stuart. “The work of Representation” i Hall, Stuart, Evans, Jessica & Nixon, Sean (red.), *Representation: cultural representations and signifying practices*, Sage, London, 2:a uppl., 2013, s. 1-56

Hannerz, Erik. *Performing punk: subcultural authentications and the positioning of the mainstream*, Diss., Uppsala: Uppsala universitet, 2013

Hannerz, Ulf. *Cultural complexity: studies in the social organization of meaning*, Columbia Univ. Press, New York, 1992

Harrison, Anthony Kwame. “Racial Authenticity in Rap Music and Hip hop”, *Sociology Compass*, vol 2:6, 2008, s. 1783-1800

Harrison, Scott. *Masculinities and Music: Engaging Men and Boys in Making Music* [Elektronisk resurs], Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne, 2008

Haynes, Jo. “Embodied minstrelsy, racialization and redemption in reggae”, *European Journal of Cultural Studies*, 2019, 22(5–6), s. 996-1012

Hebdige, Dick. *Cut ‘n’ mix: culture, identity and Caribbean music*, Routledge, London, 1987

Hebdige, Dick. *Subculture: the meaning of style*, Routledge, London, 2:a uppl., 1988

Herd, Katarzyna, *“We can make new history here”: rituals of producing history in Swedish football clubs*, Diss., Lund: Lunds universitet, 2018

Hess, Mickey. ”Hip-hop Realness and the White Performer” in *Critical Studies in Media Communication*, 2005, 22:5, s. 372-389

Hill, Helena. ”En riktig revolutionär: klass, kön och politiskt motstånd i den svenska 68-vänstern”, *Nordic Journal for Masculinity Studies*, Vol. 5:2, 2010, s. 114-131

Hill, Helena. ”Drömmen om en ny man. Maskulinitet och nationell identitet i talet om ’nya svenska män’” i Burman, Anders & Lenner-

hed, Lena (red.), *Tillsammans: politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen*, Atlas, Stockholm, 2014

hooks, bell. *Black looks: race and representation*, Routledge, New York, 2:a uppl., 2015

Holmquist, Göran, *Spela för livet: Peps Persson en skånsk speleman*, Bokpro, Bjärnum, 2020

Hope, Donna P. *Man vibes: masculinities in the Jamaican dancehall*, Ian Randle, Kingston, 2010

Horgby, Björn. ”Rebellen Elvis och motkulturella Beatles. Upprorisk rock i USA och Storbritannien 1955-69”, i Berggren, Lars, Horgby, Björn & Greiff, Mats (red.), *Populärmusik, uppror och samhälle*, Malmö University Press, Malmö högskola, Malmö, 2009, s. 17-43

Horgby, Björn. *Rocken anfaller*, Carlsson, Stockholm, 2020

Huss, Hasse. ”I reggaens kvarter: på jakt efter ett fält”, i (red) Hannerz, Ulf, *Flera fält i ett*, 2001, s. 243-278

Huss, Hasse. ”The ’Zinc-Fence Thing’: When Will Reggae Album Covers be Allowed out of the Ghetto?”, *Black Music Research Journal*, 2000, Vol 20:2, s. 181-194

Hübinette, Tobias & Tigervall, Carina, *Adoption med förhinder: samtal med adopterade och adoptivföräldrar om vardagsrasism och etnisk identitet*, Mångkulturellt centrum, Tumba, 2008

Hübinette, Tobias, Hörnfeldt, Helena, Farahani, Fataneh & Rosales, Réne León. ”Om ras och vithet i ett samtida Sverige” i *Om ras och vithet i ett samtida Sverige*, Hübinette, Tobias, Hörnfeldt, Helena, Farahani, Fataneh & León Rosales, René (red.), Mångkulturellt centrum, Tumba, 2012

Hyltén-Cavallius, Sverker. *Retrologier: musik, nätverk och tidrum*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Höör, 2014

Jansson, André. ”The Hegemony of the Urban/Rural Divide: Cultural Transformations and Mediatized Moral Geographies in Sweden”, *Space and Culture*, 16:1, 2013, s. 88-103

Johannisson, Karin. *Nostalgia; en känslas historia*, Bonnier, Stockholm, 2001

Jones, Simon. *Black culture, white youth: the reggae tradition from JA to UK*, Macmillan Education, Basingstoke, 2:a uppl., 2016

Järvenpää, Tuomas. *Roots Reggae from Cape Town to Helsinki. An Ethnographic Study of Local Belonging and Cosmopolitan Imagi-*

nation in Rastafarian Reggae Music. Diss., Joensuu: University of Eastern Finland, 2017

Karlsson, Klas-Göran. *Europeiska möten med historien: historiekulturella perspektiv på andra världskriget, förintelsen och den kommunistiska terrorn*, Atlantis, Stockholm, 2010

Kjellander Hellqvist, Eva. ”Den erotiske spelmannen” i Byrman, Gunilla (red.), *En värld för sig själv: nya studier i medeltida ballader*, Växjö University Press, Växjö, 2008

Kjellander, Eva. *Jag och mitt fanskap: vad musik kan betyda för människor*, Diss., Örebro: Örebro universitet, 2013

Kosut, Mary. ”An Ironic Fad: The Commodification and Consumption of Tattoos”, *Journal of Popular Culture*, 39:6, 2006, s. 1035-1048

Lahger, Håkan. *Proggen: musikrörelsens uppgång och fall*, [Ny utg.], Atlas, Stockholm, 2002

Larkin, Colin. *The Guinness Who's who of reggae*, Guinness Publ., London, 1994

Lilliestam, Lars. *Musikliv: vad människor gör med musik - och musik med människor*, 2. rev. uppl., Ejeby, Göteborg, 2009

Lilliestam, Lars, *Rock på svenska: från Little Gerhard till Laleh*, Bo Ejeby förlag, Göteborg, 2013

Lindberg, Christer. *Marley: lejonets frihetssång*, Arkiv, Lund, 2003

Lindholm, Susan. *Remembering Chile: an entangled history of Hip-hop in-between Sweden and Chile*, Diss., Malmö: Malmö Högskola, 2016

Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar. *Folkmusik i Sverige*, Gidlund, Hedemora, 2:a uppl., 2005

Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar. *Musiketnologi: en introduktion*, Gidlund, Hedemora, 2002

Lönner, Kristian. *Jamaica - Sverige tur och retur: berättelsen om svensk reggae*. Skövde, Stenberg-Schentz, 2010

Mattsson, Katarina. *Turistisk vithet och begäret till den andra*, Tankekraft förlag, Hägersten, 2016

Masouri, John. *Rebel Frequency: Jamaica's Reggae Revival*, Jook Joint Press, Brighton, 2020

Mosse, George L. *The image of man: the creation of modern masculinity*, Oxford Univ. Press, New York, 1996

Muggleton, David. "From classlessness to clubculture: A genealogy of post-war British youth cultural analysis", *Young*, vol: 13:2, 2005, s. 205-219

Murrell, Nathaniel Samuel. "Tuning hebrew pslams to reggae rhythms: Rastas' revolutionary lamentations for social change", *Cross Currents*, 2001, 50: 4, s. 525-540

Nettleford, Rex. "Discourse on Rastafarian Reality" i *Chanting down Babylon: the Rastafari reader* Murrell, Nathaniel Samuel, Spencer, William David & McFarlane, Adrian Anthony (red.), Temple University Press, Philadelphia, 1998

Persson, Fredrik. *Skåne, den farliga halvön: historia, identitet och ideologi 1865-2000*, Sekel, Diss., Lund: Lunds universitet, 2008

Petterson, Helena, Wolanik Boström, Katarzyna, Öhlander, Magnus. "Kapital, habitus och fält" i Jenny Gunnarsson Payne & Magnus Öhlander (red.), *Tillämpad kulturteori*, Lund, 2017

Reade, Julian E. "Disappearance and rediscovery" i *Babylon: myth and reality*, Finkel, Irving L., Seymour, M. J. & Curtis, J. E. (red.), British Museum Press, London, 2008

Reynolds, Simon. *Retromania: pop culture's addiction to its own past*, Faber, London, 2011

Rodriguez, Jason. "Color-Blind Ideology and the Cultural Appropriation of Hip-Hop", *Journal of Contemporary Ethnography* Vol 35:6, 2006, s. 645-668

Ruud, Even. *Musikk og identitet*, Universitetsforlaget, Oslo, 1997

Sabelli, Sonia. "Dubbing di diaspora': gender and reggae music inna Babylon", *Social Identites*, 2011, vol 17:1, s. 137-152

Salomon, Kim. *Rebeller i takt med tiden: FNL-rörelsen och 60-talets politiska ritualer*, Rabén Prisma, Stockholm, 1996

Samuels, Raphael. *Theatres of memory: past and present in contemporary culture*, Verso Books, London, 2012

Sanders, Clinton R. "Marks of Mischeif. Becoming and Being Tattoed", *Journal of Contemporary Ethnography*, 16:4, 1988, s. 395-432

Savran, David. *Taking it like a man. White masculinity, masochism, and contemporary American culture*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1998

Scheil, Andrew P. *Babylon Under Western Eyes: a Study of Allusion and Myth*, University of Toronto Press, Toronto, 2016

Sernhede, Ove. *Alienation is my nation: hiphop och unga mäns utanförskap i Det nya Sverige*, [Ny utg.], Ordfront, Stockholm, 2007

Sernhede, Ove. *Ungdom och kulturens omvandlingar: åtta essäer om modernitet, ungas skapande och fascination inför svart kultur*, Daidalos, Göteborg, 2006

Seymour, Michael. *Babylon: legend, history and the ancient city*, I.B. Tauris, London, 2014

Short, Brian. "Idyllic Ruralities" in Cloke, Paul, Marsden, Terry & Mooney, Patrick (red.), *Handbook of rural studies*, SAGE Publications, London, 2006, s. 133-148

Sjö, Fabian. "Drugs in Swedish Club Culture – Creating Identity and Distance to Mainstream Society" in *Drugs and youth cultures: global and local expressions*, Lalander, Philip & Salasuo, Mikko (red.), Nordic Council for Alcohol and Drug Research (NAD), Helsinki, 2005

Stanley-Niaah, Sonjah. *Dancehall: from slave ship to ghetto*, University of Ottawa Press, Ottawa, 2010

Stanley Niaah, Sonjah. *Dancehall: a reader on Jamaican music and culture*, The University of the West Indies Press, Kingston, 2020

Sterling, Marvin D. *Babylon East: performing, dancehall, roots reggae, and Rastafari in Japan*, Duke University Press, Durham, N.C., 2010

Stokes, Martin. "Introduction: Ethnicity, identity and music" in Stokes, Martin (red.), *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*, Berg, Oxford, 1994, s. 1-28

Stolzoff, Norman C. *Wake the town & tell the people*, Duke University Press, Durham, N.C., 2000

Sullivan, Paul. *Remixology: Tracing the Dub Diaspora*, Reaktion Books Ltd., 2014

Svensson, Birgitta. *Tatuering: ett sinnligt äventyr*, Nordiska museet, Stockholm, 1998

Szmigin, Isabelle, Bengry-Howell, Andrew, Morey, Yvette, Griffin, Christine, Rile, Sarah. "Socio-spatial authenticity at co-created music festivals", *Annals of Tourism Research*, Vol: 63, 2017, s. 1-11

Söderman, Johan. *Rap(p) i käften: hiphopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier*, Diss., Lund: Lunds universitet, 2007

Taylor, Jonathan. "Babylon, Jerusalem and the Jewish Exile" i *Babylon: Myth and Reality*, Finkel, Irving L, Seymour, Michael (eds.), British Museum Press, London, 2008

Thornton, Sarah. ”The Social Logic of Subcultural Capital” i Gelder, Ken & Thornton, Sarah (red.), *The subcultures reader*, Routledge, London, 1997, s. 200-209

Tracy, Sarah J. “Qualitative Quality: Eight ”Big Tent” Criteria for Excellent Qualitative Research”, *Qualitative Inquiry*, vol. 16:10, 2010, s. 837-851

Trenter, Cecilia. ”Clioporr: historiebruk i populärkultur och pornografi”, i Snickars, Pelle, Trenter, Cecilia (red.) *Det förflutna som film och vice versa: om medierande historiebruk*, 2004, s. 97-122

Wall, Tim. *Studying popular music culture*, Hodder & Stoughton Educational, London, 2003

White, Miles. *From Jim Crow to Jay-Z: race, rap, and the performance of masculinity*, University of Illinois Press, Urbana, Ill., 2011

Wright, Colin. “Rasta-reggae as a Logic of Incompletion. Divisive Universalism in a Global World” i *International Reggae. Current and Future Trends in Jamaican Popular Music*, Hope, Donna P. (ed), Pelican Publishers Limited, Kingston, 2013

Östberg, Jacob & Kaijser, Lars. *Konsumtion*, Liber, Malmö, 2010

Östberg, Kjell & Andersson, Jenny. *Sveriges historia. 1965-2012*. Stockholm: Norstedt, 2013

TRYCKTA KÄLLOR

Blomqvist, Berit. ”Peps: Musiken måste leva inifrån”, *Göteborgsposten*, 08/11/1981

Damberg, Jenny. ”Avtal ska stoppa reggaens homofobi”, *Svenska Dagbladet*, 22/06/2007

Ekström, Andreas. ”Vad fan är skånsk reggae”, *Sydsvenskan*, 30/12/2014

Fagerström, Eskil. ”På skånska blir musiken mer äkta och rebellisk”, *Sydsvenskan*, 02/01/2015

Floreman, Ylva. ”Jag tröttar fort på det jag gör”, *Aftonbladet*, 21/10/1979

Hedlund, Anna. ”Peps – tar vara på sin tradition”, *Göteborgsposten*, 27/11/92

Heggestad, Staffan. ”Åh, dessa kommersiella bolag med sina progressiva artister”, *Folket i Bild*, Årg 6, Nr 8, 14/4-27/4 1977

Lahger, Håkan. ”Peps”, *Dagens Nyheter*, 31/10/1997

Malm, Rasmus. ”Här och nu måste sägas på svenska”, *Dagens Nyheter*, 06/08/2001

Olsson, Mats. ”Skånska folkvisor i reggae? Det finns inga motsatser där”, *Expressen*, 08/10/1977

Persson, Lennart. ”Peps Blodsband glädjande!”, *Arbetet*, 16/12/1975

Rehlin, Gunnar. ”Peps Blodsband kommer tillbaka”, *Göteborgsposten*, 21/10/1975

Sidén, Hans. ”’Israelites’-idolen Desmond Dekker Al Stewart och Doris i ’Opopoppa’”. *Göteborgsposten*, 22/07/1969

Svensson, Patrik. ”Uddlingen och världen”. *Sydsvenskan*, 14/05/2017

Zetterberg, Mats. ”Var du mer politisk i dina texter förr, Peps?”, *Aftonbladet*, 15/08/1977

ELEKTRONISKA KÄLLOR

Rolling Stones Magazine, “The RS 500 Greatest Songs of all time”, 2004, https://web.archive.org/web/20080622145429/http://www.rollingstone.com:80/news/coverstory/500songs [hämtad 10/12/2018]

Vetenskapsrådet, Vetenskapsrådets forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning, Stockholm: Vetenskapsrådet, 2002, (https://lincs.gu.se/digitalAssets/1268/1268494_forskningsetiska_principer_2002.pdf) [hämtad 25/08/2022]

Öland Roots, ”Öland Roots i mitt hjärta, nu delar vi kärlek”, Facebook, 06/07/2020, https://www.facebook.com/groups/3256765631/search/?q=En%20av%20de%20m%C3%A5nga%20saker%20som%20kommer%20saknas%20som [hämtad 05/03/2021]

Trojan Records, “The Trojan Records History” https://trojanrecords.com/the-trojan-records-story/ [hämtad 05/09/2022]

TV-PROGRAM

Ek, Michael. Sveriges Television - Styr den Opp, (Dokumentär) Stockholm: Sveriges Television, 2017

Myrvold,Ulf, Stinnerbom, Laana. Sveriges Television – *Samma sång: En Resa till Peps Persson*. (Dokumentär). Stockholm: Sveriges Television, 2021

INTERVJUER

Intervju med Fiona, 26/04 2018

Intervju med Ivan, 07/05 2018

Intervju med Joshua, 05/06 2018

Intervju med Magnus, 12/04 2018

Intervju med Petra, 09/03 2020

Intervju med Sofia, 16/05 2018

OBSERVATIONER

Malmö Reggae Fest, Moriska Paviljongen, Malmö, 03/11 2017

Konsert Samory I, Babel, Malmö 22/03 2018

Uppsala Reggaefestival, Fyrishov, Uppsala, 27/07 2018 och 28/07 2018

Historiska Studiers skriftserier

Fakulteten för lärarande och samhälle, Malmö universitet

SKRIFTER MED HISTORISKA PERSPEKTIV

Joakim Glaser, Julia Håkansson, Martin Lund & Emma Lundin (red.), *Cross-Sections: Historical Perspectives from Malmö University/Tvärsnitt: Historiska perspektiv från Malmö universitet* (Skrifter med historiska perspektiv nr 28)

Per Gunnemyr, *Den fjärde kvadrantens dilemma. Kunskapsbedömning i en föränderlig historiekultur,* Malmö universitet, Fakulteten för lärande och samhälle, Diss., Malmö universitet, Malmö, 2021 (251 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 27)

Alvstad, Erik, Andersson, Irene & Danielsson Malmros, Ingmarie (red.), *Identitet i en föränderlig värld. Sju nya historieskrivningar*, Malmö universitet, Fakulteten för lärande och samhälle, Malmö, 2021, (210 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 26)

Bergman, Magnus, *Att höra det förflutna till: Adlig minneskultur och kollektiv identitet efter ståndssamhällets upplösning 1869–1976,* Malmö universitet, Fakulteten för lärande och samhälle, Diss., Malmö universitet, Malmö, 2021 (334 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 25)

Lindholm, Susan & Nyzell, Stefan (red.), *Människor, mening och motstånd. En vänbok till professor Mats Greiff*, Malmö universitet, Malmö, 2020 (Skrifter med historiska perspektiv nr 24)

Jarhall, Jessica, *Historia från kursplan till klassrum: perspektiv på lärares historieundervisning från Lpo 94 till Lgr 11*, Malmö universitet, Fakulteten för lärande och samhälle, Diss., Malmö universitet, Malmö, 2020 (458 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 23)

Blennow, Katarina, Brunnström, Pål och Örbring, David (red.), *En historiker korsat sitt spår. En vänbok till Roger Johansson om att lära sig av historien och lära ut historia*, Malmö universitet, Malmö 2019 (271 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 22)

Rudnert, Joel, *Bland stenyxor och Tv-spel: om barn, historisk tid och när unga blir delaktiga i historiekulturen*, Malmö universitet, Fakulte-

ten för lärande och samhälle, Diss., Malmö universitet, Malmö, 2019 (358 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 21)

Lilja, Fredrik, *Whip of the wine: labour relations and the role of alcohol in Western Cape wine farming from 1940s to the 2010s,* Fakulteten för lärande och samhälle, Malmö universitet, Malmö 2019 (214 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 20)

Ammert, Niklas & Eliasson, Per, *Externa historieprov: en studie av validitetsfrågor*, Fakulteten för lärande och samhälle, Malmö universitet, Malmö 2019 (87 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 19)

Dahlqvist, Hans, *Vem äger tiden?: ett idéhistoriskt perspektiv på arbetstidsfrågan i Sverige 1880-1925*, Fakulteten för lärande och samhälle, Malmö högskola, Malmö, 2018 (456 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 18)

Alvén, Fredrik, *Tänka rätt och tycka lämpligt: historieämnet i skärningspunkten mellan att fostra kulturbärare och förbereda kulturbyggare,* Fakulteten för lärande och samhälle, Diss., Malmö högskola, Malmö, 2017 (483 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 17)

Lindholm, Susan, *Remembering Chile: an entangled history of Hip-hop in-between Sweden and Chile*, Fakulteten för lärande och samhälle, Diss., Malmö högskola, Malmö, 2016 (168 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 16)

Andersson, Nils & Greiff, Mats (red.), *Från Göteborg till Malmö via Königsberg: en resa i idéhistoria, idrott, kultur och utbildning : till Lennart Olausson en festskrift*, Malmö Högskola, Malmö, 2015 (255 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 15)

Lindh, Anders, "*Unity pervades all activity as water every wave" [Elektronisk resurs] : principal teachings and philosophy of Maharishi Mahesh Yogi*, Fakulteten för lärande och samhälle, Diss. Malmö högskola, Malmö 2014 (442 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 14)

Karlegärd, Christer, Eliasson, Per & Karlsson, Klas-Göran, *Vad gjorde du under kriget, morfar?*, Malmö högskola, Malmö, 2013 (194 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 13)

Olofsson, Sten Sture & Greiff, Mats (red.), *Hembygdshistorik om Männikkö-Vaenvaara : byar i Pajala kommun, Tornedalen, Norrbotten, Sverige*, Malmö högskola, Malmö, 2010 (255 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 12)

Lozic, Vanja, *I historiekanons skugga: historieämne och identifikationsformering i 2000-talets mångkulturella samhälle*, Lärarutbildningen,

Malmö högskola, Diss. Lund : Lunds universitet, 2010, Malmö, 2010 (249 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 11)

Nyzell, Stefan, *”Striden ägde rum i Malmö”: Möllevångskravallerna 1926 : en studie av politiskt våld i mellankrigstidens Sverige*, [Malmö University Press], Diss. Lund : Lunds universitet, 2010, Malmö, 2009 (427 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 10)

Björk, Fredrik, Eliasson, Per & Poulsen, Bo (red.), *Transcending boundaries: environmental histories from the Øresund region*, Malmö högskola, Malmö, 2009 (141 s) (Skrifter med historiska skrifter nr 9)

Berggren, Lars, Horgby, Björn & Greiff, Mats (red.), *Populärmusik, upprör och samhälle*, [Malmö University Press], Malmö högskola], Malmö, 2009 (310 s)

Ottosson, Mikael & Sörensen, Thomas (red.), *Borgerlighet i vapen: en antologi om 1800-talets milisrörelse*, [Malmö University Press], Malmö, 2008 (347 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 7)

Hellstenius, Mats, *Skjutande borgerliga revolutionärer: skarpskytterörelsen och 1800-talets liberala moderniseringsprojekt*, Malmö högskola, Malmö, 2008 (159 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 6)

Vall, Natasha, *Cities in decline?: a comparative history of Malmö and Newcastle after 1945,* Malmö högskola, Malmö, 2007 (242 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 5

Renander, Carina, *Förförande fiktion eller historieförmedling? Arnserien, historiemedvetande och historiedidakti*k, Malmö högskola, Licentiatavhandling Malmö : Malmö högskola, Malmö, 2007 (329 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 4)

Björk, Fredrik, Eliasson, Per & Fritzbøger, Bo (red.), *Miljöhistoria över gränser*, Malmö högskola, Malmö, 2006 (263 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 3)

Andersson, Nils, Berggren, Lars & Greiff, Mats (red.), *Sociala konflikter och kulturella processer: historia med människor i centrum*, Lärarutbildningen, Malmö högskola, Malmö, 2004 (304 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 2)

Greiff, Mats, *”Vi bodde, bad och blev utbildade som om vi vore på skilda kontinenter”: katolska och protestantiska arbetare i Belfast 1850-1914*, Lärarutbildningen, Malmö högsk., Malmö, 2004 (213 s) (Skrifter med historiska perspektiv nr 1)

AVHANDLINGAR I HISTORIA VID MALMÖ HÖGSKOLA

Matilda Svensson, *När något blir annorlunda. Skötsamhet och funktionsförmåga i berättelser om poliosjukdom*, 2012.

Martin Kjellgren, *Taming Prophets, Astrology, and the World of God in the Early Moderns Sweden*, 2011.

Carolina Jonsson Malm, *Att plantera ett barn*, 2011.

Vanja Lozic, *I historiekanons skugga. Historieämne och identifikationsformering i 2000-talets Sverige*, 2010.

Stefan Nyzell, *"Striden ägde rum i Malmö". Möllevångskravallerna 1926. En studie av politiskt våld i mellankrigstidens Sverige*, 2010.

Helena Tolvhed, *Nationen på spel. Kropp, kön, svenskhet i populärpressens representation av olympiska spel 1948-1972*, 2008.

AVHANDLINGAR I HISTORIA OCH HISTORIEDIDAKTIK VID MALMÖ UNIVERSITET

John Berg, *Den utställda idrotten. Idrott som kulturarv på idrottsmuseer i Sverige*, 2022

Magnus Bergman, *Att höra det förflutna till. Adlig minneskultur och kollektiv identitet efter ståndssamhällets upplösning, 1869-1976,* 2021.

Jessica Jarhall, *Historia från kursplan till klassrum. Perspektiv på lärares historieundervisning från Lpo 94 till Lgr 11*, 2020.

Joel Rudnert, *Bland stenyxor och tv-spel. Om barn, historisk tid och när unga blir delaktiga i historiekulturen*, 2019.

Fredrik Alvén, T*änka rätt och tycka lämpligt. Historieämnet i skärningspunkten mellan att fostra kulturbärare och förbereda kulturbyggare*, 2017.

Robin Ekelund, *Retrospektiva modernister. Om historiens betydelse för nutida mods*, 2017.

David Rosenlund, *History Education as Content, Methods or Orientation?* 2016.

Susan Lindholm, *Remembering Chile. An entangled History of Hip-hop inbetween Sweden and Chile*, 2016.

Joakim Glaser, *Fotboll från Mielke till Merkel. Kontinuitet, brott och förändring i supporterkultur i östra Tyskland*, 2015.

Anders Lindh, "*Unity Pervades All Activity As water Every Wave*". *Principal Teachings and Philosophy of Maharishi Yogi*, 2014.